Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben von

L. Ramann.

Dritter Band.

Dramaturgische Blätter.

II. Abtheilung.

Richard Wagner.

Zweite, durchgesehene Auflage.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1899.

Dramaturgische Blätter.

II. Abtheilung.

Richard Wagner.

1. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. 2. Lohengrin.
3. Der fliegende Holländer. 4. Das Rheingold

von

Franz Liszt.

Mit Notenbeispielen.

In das Deutsche übertragen

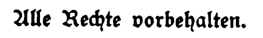
von

L. Ramann.

Zweite, durchgesehene Auflage.



Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1899.



Inhaltsverzeichnis.


Tannhäuser
und
der Sängerkrieg auf Wartburg.
Große romantische Oper von R. Wagner.

(1849.)

I.



Es sind jetzt vier Jahre, daß R. Wagner, Kapellmeister des Königs von Sachsen, zum ersten Male seine Oper: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ in Dresden zur Aufführung gebracht hat. Das Genie dieses Komponisten, eines Meisters verschiedener Kunstarten, gestattete ihm den Text seiner Opern selbst zu verfassen und so zugleich der Dichter seiner Musik und der Musiker seiner Dichtung zu sein — ein für die harmonische Einheit seiner dramatischen Konceptionen höchst wichtiger Punkt. Ähnlich, wie man sich einst auf dem Gebiet der Malerei nicht mehr mit dem Ausdruck begnügte, welchen die Bilder der Meister der ältesten Schulen aussprachen, sondern Wahrheit der Zeichnung, Wahrheit des Kolorits und der Perspektive verlangte, so begehrt man von der Oper unserer Zeit ein vollkommenes Zusammenwirken ihrer möglichst vollkommenen Einzeltheile — eine Forderung, welche vor allem die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung des Textbuches lenkt.

Aber nicht nur dieses, nein, alle Einzeltheile scheinen bei Wagner hervorragend und von neuer Behandlung. Wie der Text des „Tannhäuser“ mit tiefem poetischem Gefühle geschrieben ist und schon an und für sich ein ergreifendes Drama, voll der feinsten Stimmungs-Nüancen des Herzens und der Leidenschaft bildet, wie sein Plan originell und kühn erdacht, die Verse schön, oft sehr schön, voll von plötzlichem Aufblitzen erhabener und gewaltsamer Regungen sich zeigen, so ist die Musik ebenfalls in allem neu und verlangt besondere Beachtung. Auch erfordert die Aufführung dieses Werkes ein durch und durch geübtes Orchester, gute Sänger, gutgeübte Chöre und einen großen Aufwand

scenischer Mittel, wobei jedoch zu bemerken ist, daß man seine Erfordernisse übertrieben hat und sich darum mit Unrecht bis jetzt noch keine Bühne dazu verstand, die Oper zur Aufführung zu bringen. Die Schwierigkeiten, die sie darbietet, sind für Bühnen ersten Ranges leicht zu überwinden, was durch das erzielte Resultat des eben gemachten Versuches hinreichend bewiesen ist.

Es giebt eine kleine, wenig bevölkerte und wenig belebte deutsche Residenz, welche aber reiche Erinnerungen an große Geister, die hier lebten, an hervorragende ausgezeichnete Fürsten, die hier regierten, besitzt und diese Erinnerungen mit Pietät hegt und pflegt. Diese kleine Residenzstadt, in der man leicht das stets dem Schönen und Erhabenen gastfreundliche Weimar erkennen wird, war die erste, welche den Enthusiasmus Deutschlands für dieses schöne Werk inaugurirte. Hier wurde es zum ersten Male am Geburtstage Ihrer k. k. Hoheit der Frau Großherzogin Marie Paulowna[1]) aufgeführt, den man dort alljährlich mit der aufrichtigsten Freude begeht. Die letztere ist eine Frucht der vielseitigen Wohlthaten, welche diese Fürstin unter allen Formen um sich verbreitet, des unermüdlichen Interesses, das sie dem Wohlstande dieses Landes widmet, ihrer unerschöpflichen Mildthätigkeit, ihres aufgeklärten Wohlwollens, ihrer hohen und zarten Würdigung alles dessen, was hervorragend ist, der königlichen Aufnahme, die sie jeder Größe der Seele und des Verstandes angedeihen läßt.

Die Handlung des „Tannhäuser“ spielt auf der Wartburg bei Eisenach, eine dem Gebiete des Großherzogs angehörende und jetzt durch den Erb-Großherzog[2]) mit dem vollkommensten Geschmacke restaurirte Burg. Diese Burg war im Mittelalter berühmt. Hier hatten die Landgrafen von Thüringen glänzenden Schutz den Sängern ihrer Zeit gewährt, hier herrschte einst die heilige Elisabeth, deren wunderkräftige Tugenden noch jüngst in die Erinnerung der Gläubigen durch die dichterisch fromme Gelehrsamkeit des Herrn von Montalembert zurückgerufen worden sind.

1) Die russische Großfürstin, zu deren Empfang in Weimar 1803 Schiller die „Huldigung der Künste“ dichtete. D. H.

2) Der spätere Großherzog Karl Alexander. D. H.

An dem Abende, von dem wir reden, — dem der Aufführung des „Tannhäuser" zu Ehren einer seltenen Fürstin — fand der Gedanke der in die Vergangenheit zurückblickenden Zuhörer, daß ihre Souveräne noch jetzt wie damals jener alten Tradition der Achtung und Liebe für Poesie und Kunst treu geblieben, wofür diese ihnen den edelsten Ruhm als Huldigung darbringen. Die Erinnerung an Wieland, an Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hummel lenkte die Blicke des Auditoriums voll Dankbarkeit gegen die Loge, in der sich um die Frau Großherzogin Prinzen und Prinzessinnen scharten — ein Bild, geschaffen, um begreifen zu lernen, daß es die Größe ist, welche das Genie würdigt und seinen freien Aufschwung begünstigt. Ihre beiden Töchter vorzüglich, Prinzessinnen von Preußen, haben aus dieser Atmosphäre seit ihrer frühesten Jugend die sie auszeichnende edle Anmuth geschöpft, und das schöne Profil der Frau Prinzessin Wilhelm[1]) strahlte in dem Glanze der Glorie, welche ihr schon die Dankbarkeit mehr als eines Dichters, dem ihre Divination und ihr Lob die schönste der Kronen war, um die hohe Stirne gewoben.

Der Stoff der Oper „Tannhäuser" ist eine der alten Landessagen Thüringens. Aus einzelnen Thatsachen, welche der Verfasser aus verschiedenen Chroniken zusammengesucht und verbunden hat, wußte er eine Episode voll poetischer, phantastischer und dramatischer Elemente zu bilden. Im dreizehnten Jahrhundert, als das noch nicht ganz verschwundene Heidenthum seine Spuren in dem Aberglauben zurückgelassen hatte, der sich bald an den christlichen Kultus, bald an Namen der griechischen Mythologie schloß, welche von den Gelehrten durch verwirrte Darstellungen selbst bis zum Volke gelangten, geschah es, daß eine Göttin Holda, die einst der Typus der Schönheit war und über den Frühling, über die Blumen und die Wonne der Natur geherrscht hatte, sich allmählich in der Phantasie des Volkes mit der hellenischen Venus verschmolz und zuletzt die Verlockungen sündhafter Lust und die Reize der sinnlichen Vergnügungen darstellte.

Diese mythische Person, Frau Venus genannt, hatte

---

1) Später die deutsche Kaiserin Augusta. D. H.

ihre Wohnsitze im Innern der Berge. Einer ihrer vorzüglichsten befand sich im Hörselberge, in der Nähe der Wartburg. Dort hielt sie in einem Feenpalaste offenen Hof, umgeben von ihren Nymphen, ihren Najaden und Sirenen, deren Gesang man bis in weite Ferne vernahm — für die, welche ihn hörten, verhängnisvoll. Diese Unglücklichen, verführt vom Lockruf der Sirenen, gelangten auf unbekannten Wegen zu dieser Grotte, wo sich die Hölle unter umstrickenden Reizen barg und alle, die sich ihren Verlockungen und der unreinen Begierde hingaben, dem ewigen Verderben entgegen führte.

Tannhäuser, Ritter und Sänger, hatte in einem der Kämpfe, in denen man um die Palme der Kunst rang, einen glänzenden Sieg errungen, und die Tochter des regierenden Landgrafen, Elisabeth von Thüringen, liebte ihn, dem ihre Bewunderung nur kalte Huldigung schien. Bald darauf verschwand er und niemand konnte sich seine Abwesenheit erklären. Da, eines Tages als der Landgraf von der Jagd heimkehrte, umgeben von den Sängern, die Tannhäuser's Nebenbuhler gewesen und die hellschimmernden Plejaden jener Epoche bildeten, fanden sie ihn, den Vermißten, nicht fern vom Schlosse, knieend an der Heerstraße und sein inbrünstiges Gebet mit dem Gesange von Pilgern vereinend, die durch das Thal gen Rom zogen. Sogleich erkannt und befragt antwortet er nur mit Mühe und Zurückhaltung. „Von ferne her komm' ich", entgegnet er ihnen, „von Landen, wo weder Friede noch Ruhe zu finden". Und voll Traurigkeit und niedergeschlagen weist er es zurück den Freunden zu folgen, um einsam seinen Weg fortzusetzen.

Wolfram von Eschenbach, der berühmteste Sänger jenes Kreises, sucht ihn mit Gewalt zurückzuhalten und singt, ihn an Elisabeth erinnernd:

„Als du in kühnem Sange uns bestrittest,
Bald siegreich gegen unsre Lieder sangst,
Durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest:
Ein Preis doch war's, den du allein errangst.
War's Zauber, war es reine Macht,
Durch die solch' Wunder du vollbracht,
An deinen Sang voll Wonn' und Leid
Gebannt die tugendreichste Maid?

Denn, ach! als du uns stolz verlassen,
Verschloß ihr Herz sich uns'rem Lied;
Wir sahen ihre Wang' erblassen,
Für immer uns'ren Kreis sie mied.
O kehr' zurück, du kühner Sänger,
Dem uns'ren sei dein Lied nicht fern, —
Den Festen fehle sie nicht länger,
Aufs neue leuchte uns ihr Stern!"

Tannhäuser wiederholt den Namen Elisabeth mit dem Ausdrucke unerwarteter Freude, und endlich besiegt in seinem eigenthümlichen Widerstande, ruft er aus: „Zu ihr! zu ihr! O führet mich zu ihr!"

Nach dieser ungehofften Rückkehr des Sängers kehrt die Theilnahme der jungen Landgräfin zum Leben zurück. Ihr Vater aber faßt in seiner zärtlichen Liebe zu ihr die Idee eines neuen Sängerkampfes, zu dessen Königin er sie erklärt. Überzeugt, daß Tannhäuser abermals den Sieg davon tragen werde, verspricht er keinen Preis dem Wunsche desjenigen zu verweigern, der den Sieg erringen würde, und wählt die Liebe als Thema der Lieder.

Wolfram beginnt. Auch er liebt Elisabeth, aber mit jener innigen Liebe, die im Opfern genießt und nur das Glück des geliebten Wesens will, wäre es auch auf Kosten des eigenen: er hatte den vergessenden Geliebten zurückgeführt zu ihr, von der er selbst kein anderes Geständnis zu erwarten hatte, als das von den Versen der Ballade Schiller's Ausgesprochene:

„Ritter, treue Schwesterliebe
„Widmet euch dies Herz;
„Fordert keine andre Liebe,
„Denn es macht mir Schmerz.
„Ruhig mag ich euch erscheinen,
„Ruhig gehen seh'n
„Euer Augen stilles Weinen
„Kann ich nicht verstehn."

Aber gleich dem Ritter Toggenburg liebte er dennoch fort, selbst als er wußte nicht geliebt zu sein. Und diese Selbstverleugnung, welche die Seele in der Überreizung ihrer verborgenen Energie niederbeugt, verräth sich in seinem Liede, das voll stummer Anerkennung für das Gefühl ist, mit dessen Sein allein, wenn auch grämend, sich sein reiner Sinn begnügt.

Tannhäuser erhebt sich und singt:

„Auch ich darf mich so glücklich nennen
Zu schaun, was, Wolfram, du geschaut!
Wer sollte nicht den Bronnen kennen?
Hör', seine Tugend preis' ich laut! —
Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen,
Ich seinem Quell nicht nahen kann:
Des Durstes Brennen muß ich kühlen;
Getrost leg' ich die Lippen an —
In vollen Zügen trink' ich Wonnen,
In die kein Zagen je sich mischt:
Denn unversiegbar ist der Bronnen,
Wie mein Verlangen nie erlischt.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
Lab' an dem Quell ich ewig mich:
Und wisse, Wolfram, so erkenne
Der Liebe wahrstes Wesen ich!"

Walther von der Vogelweide singt:

„Den Bronnen, den uns Wolfram nannte,
Ihn schaut auch meines Geistes Licht;
Doch, der in Durst für ihn entbrannte,
Du, Heinrich, kennst ihn wahrlich nicht.
Laß dir denn sagen, laß dich lehren:
Der Bronnen ist die Tugend wahr;
Du sollst in Inbrunst ihn verehren
Und opfern seinem holden Klar.
Legst du an seinen Quell die Lippen,
Zu kühlen frevle Leidenschaft,
Ja, wolltest du am Rand nur nippen,
Wich' ewig ihm die Wunderkraft!
Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
Mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben."

Tannhäuser, mit Heftigkeit auffahrend:

„O Walther, der du also sangest,
Du hast die Liebe arg entstellt!
Wenn du in solchem Schmachten bangest,
Versiegte wahrlich wohl die Welt.
Zu Gottes Preis in hoch erhab'ne Fernen
Blickt auf zum Himmel, blickt zu seinen Sternen!
Anbetung solchen Wundern zollt,
Da ihr sie nicht begreifen sollt!

Doch, was sich der Berührung beuget,
Euch Herz und Sinnen nahe liegt,
Was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
In weicher Formung an euch schmiegt, —
Dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
Und im Genuß nur kenn' ich Liebe!"

Biterolf unterbricht ihn lebhaft, und mit kriegerischem Ungestüm, verächtlich und vielleicht eifersüchtig, fordert er ihn zu einem anderen Kampfe auf:

„Heraus zum Kampfe mit uns Allen!
Wer bliebe ruhig, hört er dich?
Wird deinem Hochmuth es gefallen,
So höre, Läst'rer, nun auch mich!
Wenn mich begeistert hohe Liebe,
Stählt sie die Waffen mir mit Muth:
Daß ewig ungeschmäht sie bliebe,
Vergöss' ich stolz mein letztes Blut.
Für Frauenehr' und hohe Tugend
Als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert;
Doch, was Genuß bent deiner Jugend,
Ist wohlfeil, keines Streiches werth."

Mit Beifallsturm wird Biterolf unterbrochen, wie alle Gegner Tannhäuser's, der mit Bitterkeit erwiedert:

„Ha, thör'ger Prahler, Biterolf!
Singst du von Liebe, grimmer Wolf?
Gewißlich hast du nicht gemeint,
Was mir genießenswerth erscheint.
Was hast du Ärmster wohl genossen?
Dein Leben war nicht liebereich
Und, was von Freuden dir entsprossen,
Das galt wohl wahrlich keinen Streich!"

Der Tumult mehr sich. Das Klirren der Schwerter folgt den Akkorden der Harfen. Wolfram bemüht sich den Frieden herzustellen, alle Störungen aus dem Saale, aus dieser geheiligten Nähe zu bannen, und ruft in höchster Begeisterung die Liebe an, diese „heilige Himmelsgabe, die allein uns emporzieht":

„O Himmel, laß dich jetzt erflehen,
Gieb meinem Lied der Weihe Preis!
Gebannt laß mich die Sünde sehen
Aus diesem edlen, reinen Kreis!

Dir, hohe Liebe. töne
Begeistert mein Gesang,
Die mir in Engels-Schöne
Tief in die Seele drang!
Du nahst als Gottgesandte,
Ich folg' aus holder Fern' —
So führst du in die Lande,
Wo ewig strahlt dein Stern."

Tannhäuser, außer sich durch den Spott, die Wuth, die Bosheit, deren Ziel er ist, hört ihm kaum zu und stimmt in entfesseltem Hohne ein Lied zum Lobe der heidnischen Göttin an:

„Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
Und jedes holde Wunder stammt von dir.
Wer dich mit Gluth in seinen Arm geschlossen,
Was Liebe ist, kennt er, nur er allein: —
Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,
Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!"

Ein Schrei des Entsetzens entfährt jeder Brust. Die Edelfrauen, aufgescheucht durch den ihre Ehre beleidigenden Namen, fliehen davon — die Männer ziehen ihre Schwerter und stürzen sich alle auf den verwegenen Verbrecher, dessen lange Abwesenheit sich ihnen plötzlich erklärt. In diesem Augenblick wirft sich Elisabeth, die bei dieser grausamen Enthüllung anfangs zusammenzubrechen drohte, dann aber hoch aufgerichtet dasteht, zwischen die Schwerter, deckt ihn mit ihrem jungfräulichen Körper wie mit glänzendem Schilde und ruft, sie von ihrer blinden Wuth zurückhaltend:

„Zurück! Des Todes achte ich sonst nicht!
Was ist die Wunde eures Eisens gegen
Den Todesstoß, den ich von ihm empfing?"

Als alle staunen über den Muth den zu vertheidigen, der sie verrathen, ruft sie:

„Was liegt an mir? Doch er — sein Heil!
Wollt ihr sein ewig Heil ihm rauben?"

Sie verlangt für ihn das Recht der Reue, die Wohlthat des göttlichen Blutes, die Berufung auf die göttliche Barmherzigkeit, welche mehr vergiebt, als der Mensch sündigen kann:

„Seht mich, die Jungfrau, deren Blüthe
Mit einem jähen Schlag er brach, —
Die ihn geliebt tief im Gemüthe,
Der jubelnd er das Herz zerstach: —
Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
Zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt!
Der Muth des Glaubens sei ihm neu gegeben,
Daß auch für ihn einst der Erlöser litt!"

Und die heldenstarke Jungfrau gewinnt das Leben des Geliebten. Welcher Zorn des Himmels und der Menschen hätte dieser überredenden, in Liebe flehenden Tugend zu widerstehen vermocht? Bewegt, gerührt, bestürzt ziehen alle sich zurück. Und Tannhäuser, niedergeschmettert durch solche Liebe, deren reine Gluth selbst aus dem Abgrunde der Verzweiflung die Hoffnung neu erstehen heißt, stürzt fort, um sich den Pilgern anzuschließen, die nach Rom wallen, dorthin, wo er auf Vergebung für seine schrecklichen Sünden hofft.

Während langer Tage und langer Nächte harrte Elisabeth seiner Rückkehr — betend, weinend, hoffend. Als sie eines Abends in demselben Thale, wo der Landgraf ihn wiedergefunden hatte, zu Füßen eines Muttergottesbildes betete, kamen die Pilger, mit denen er fortgezogen, desselben Weges in die Heimath zurück. Athemlos späht sie, ihn unter jenen zu entdecken. Sie findet ihn nicht ... Und wieder sinkt sie vor der heiligen Jungfrau, der Trösterin der Betrübten nieder und fleht in einem die Seele emportragenden Gebete um Tod für sich, um Heil für ihn:

„Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen!
Zu dir, Geprief'ne, rufe ich!
Laß mich im Staub vor dir vergehen.
O, nimm von dieser Erde mich!
Mach', daß ich rein und engelgleich
Eingehe in dein selig Reich! —

Wenn je, in thör'gem Wahn befangen,
Mein Herz sich abgewandt von dir,
Wenn je ein sündiges Verlangen,
Ein weltlich Sehnen keimt in mir:
So rang ich unter tausend Schmerzen,
Daß ich es tödt' in meinem Herzen.

Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
So nimm dich gnädig meiner an,
Daß ich mit demuthvollem Grüßen
Als würd'ge Magd dir nahen kann,
Um deiner Gnaden reichste Huld
Nur anzufleh'n für seine Schuld! —

Als sie sich erhob, um den Hügel des Schlosses hinanzuschreiten, und Wolfram sich erbat sie begleiten zu dürfen, wies sie ihren Weg fortsetzend ihn stumm zurück — allein auf Erden will sie nur Einsamkeit: kein Trost blüht von nun an mehr für sie.

Da wankt der unglückliche, der verfehmte Schuldige daher. Doch wer würde unter den zerfetzten Kleidern dieses Pilgers mit dem verstörten Blick und wankenden Schritt den glänzenden Sieger über so viele Nebenbuhler wieder finden! Nur mit Mühe erkennt Wolfram seine Züge unter der fahlen Blässe seines Gesichts, und ihm in den Weg tretend fragt er begierig nach seinem Geschick. Tannhäuser aber antwortet nur ihn ironisch um den Weg zu der verwünschten Grotte fragend.

Von Grauen ergriffen weicht Wolfram zurück; und dennoch giebt er den nicht auf, welchen Elisabeth liebt. Er fragt fort und fort, bis der entkräftete Pilger ihm in der bitteren Zerknirschung seines Herzens eine Schilderung seiner Wallfahrt macht:

„Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch
Sie je gefühlt, sucht' ich den Weg nach Rom.
Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
Dem Übermüthigen entwunden! —
  Für ihn wollt' ich in Demuth büßen,
  Das Heil erfleh'n, das mir vernein't,
  Um ihm die Thräne zu versüßen,
  Die er mir Sünder einst geweint!
Wie neben mir der schwerstbedrückte Pilger
Die Straße wallt', erschien mir allzuleicht:
Betrat sein Fuß den weichen Grund der Wiesen,
Der nackten Sohle sucht' ich Dorn und Stein; —
Ließ Labung er am Quell den Mund genießen,
Sog' ich der Sonne heißes Glühen ein; —
Wenn fromm zum Himmel er Gebete schickte,
Vergoß mein Blut ich zu des Höchsten Preis; —
Als das Hospiz die Wanderer erquickte,
Die Glieder bettet' ich in Schnee und Eis: —

Verschloss'nen Aug's, ihr Wunder nicht zu schauen,
Durchzog ich blind Italiens holde Auen. —
Ich that's — denn in Zerknirschung wollt' ich büßen,
Um meines Engels Thränen zu versüßen! — —
Nach Rom gelangt' ich so zur heil'gen Stelle,
Lag betend auf des Heiligthumes Schwelle. —
Der Tag brach an: — da läuteten die Glocken,
Hernieder tönten himmlische Gesänge;
Da jauchzt' es auf in brünstigem Frohlocken,
Denn Gnad' und Heil verhießen sie der Menge.
Da sah' ich ihn, durch den sich Gott verkündigt:
Vor ihm all' Volk im Staub sich niederließ,
Und Tausenden er Gnade gab, entsündigt
Er Tausende sich froh erheben hieß. —
Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde,
Klagt' ich mich an mit jammernder Geberde
Der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
Des Sehnens, das kein Büßen noch gekühlt!
Und um Erlösung aus den heißen Banden
Rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt. —
    Und er, den so ich bat, hub an:
    „„Hast du so böse Lust getheilt,
    Dich an der Hölle Gluth entflammt,
    Hast du im Venusberg geweilt:
    So bist nun ewig du verdammt!
    Wie dieser Stab in meiner Hand
    Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
    Kann aus der Hölle heißem Brand
    Erlösung nimmer dir erblüh'n!"" — —
Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder,
Die Sinne schwanden mir. — Als ich erwacht,
Auf ödem Platze lagerte die Nacht, —
Von fern her tönten frohe Gnadenlieder: —
Da ekelte mich der holde Sang
Von der Verheißung lügnerischem Klang,
Der eiseskalt mir durch die Seele schnitt,
Trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt. —
Dahin zog's mich, wo ich der Wonn' und Lust
So viel genoß an ihrer warmen Brust!
    Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
    In deiner Zauber holde Nacht,
    Zu deinem Hof steig' ich darnieder,
    Wo nun dein Reiz mir ewig lacht!"

Die Pilgerfahrt — so, wie sie erzählt ist, — das Bild dieser Fahrt, so voll von größter Liebe, Reue und Zerknirschung, so voll von vielen Hoffnungen, gehört zu den herzzerreißendsten Blättern, welche jemals geschrieben worden sind.

Die den Ausspruch des Bischofes meldenden Chroniken fügen hinzu, daß nachdem der mit so unerbittlicher Strenge zurückgewiesene Ritter in sein Vaterland zurückgekehrt war, er sich seinen Verirrungen auf's neue hingegeben habe, daß aber eines Tages der Priester der Härte anstatt der Liebe seinen Hirtenstab aus Mandelholz sproßend gefunden, zum Zeichen, daß wie selbst todtes Holz neu belebt werden könne, auch für ein reuevolles Herz Vergebung zu gewärtigen sei.

Tannhäuser, von dem unerbittlichen Urtheil zur Verzweiflung getrieben, unfähig die geschlossenen Ohren dem Mitleid zu öffnen, sucht wieder die Grotte der Venus. Er will den geheimen Pfaden nachspüren ... und der Gesang der Sirenen, die Stimme der Göttin lassen sich hören. Mit der Verzweiflung des mit dem Anathema Beladenen wendet er sich ihnen zu. Wolfram hält ihn mit aller Kraft zurück, kann aber den fluchwürdigen Zauber nur bannen, indem er den Namen: „Elisabeth“ ausspricht. Noch übt dieser seine magische und heilbringende Gewalt — die unreine Vision verschwindet, die Melodien voll so verführerischer Anmuth verklingen, und Tannhäuser's Herzen entringt sich mit dem früheren Laut der Liebe und Hoffnung derselbe Name.

In diesem Momente sieht man den Leichenzug sich nähern, der zu ihrer letzten Ruhestätte sie trägt, welche nur für ihn leben und sterben gewollt. Am Sarge sinkt er nieder, in welchem ein Opfer ruht, das alle Leiden erduldet, um seine Sünden zu sühnen. Er sinkt hin, stirbt — gerettet! ...

II.

Die Ouverture dieser außerordentlichen Oper ist an und für sich nicht weniger bewunderungswerth als diese selbst. Sie faßt den Gedanken des Drama's kurz zusammen.

Der Pilger- und der Sirenenchor derselben sind wie zwei Sätze hingestellt, die zum Schluß ihre Gleichung finden. Wie der Naturlaut des schönsten und größten unserer Gefühle, so erscheint das religiöse Motiv erst ruhig, tief, mit langsamen Pulsschlägen. Doch nach und nach wird es von den einschmeichelnden Modulationen der Sirenenstimmen überfluthet, welche voll entnervenden Schmachtens und voll, wenn auch fieberischer und aufgeregter, doch betäubender Genüsse sind — eine verlockende Mischung von sinnlicher Lust und Unruhe! Über diesem zischenden, schäumenden, fortwährend steigenden Wogen erheben sich die Stimmen des Tannhäusers und der Venus. Der Ruf der Sirenen und Bacchanten wird lauter und gebieterischer. Die Aufregung erreicht ihren Höhepunkt und läßt keine Saite, keine Fiber unseres Seins unberührt. Bald zittern und zucken die Töne, bald stöhnen und gebieten sie in einer regellosen Wechselfolge, bis das überwältigende Sehnen nach dem Unendlichen — das religiöse Thema — nach und nach wieder eintritt, sich aller dieser Klänge bemächtigt, sie in eine erhabene Harmonie verschmilzt und die breiten Fittige einer Triumph-Hymne entfaltet!

Diese große Ouverture bildet für sich ein symphonisches Ganze, das als ein von der Oper, der sie vorangeht, unabhängiges Tonstück betrachtet werden kann. Die beiden Hauptgedanken, welche, ehe sie sich in ihrem ungeheuren Zusammenflusse verschmelzen, sich hier entwickeln, sprechen ihren ganzen Charakter klar aus: der eine mit Wuth, der andere mit einer so unwiderstehlichen Gewalt, daß alles in seiner unbezwinglichen Macht unter- und aufgeht.

Diese Motive sind so charakteristisch, daß sie den ganzen ergreifenden Sinn, welcher hier musikalisch nur den Instrumenten anvertraut ist, in sich fassen. Sie malen die von ihnen interpretirten

Aufregungen so lebendig, daß es keines erklärenden Textes bedarf, um ihre Natur zu erkennen, ja es ist nicht einmal nöthig die Worte zu wissen, die sich später mit ihnen verbinden. Wollte man behaupten, daß diese zum Verständnisse dieser Symphonie nothwendig seien, so hieße das so viel als diejenigen nachahmen, von denen Shakespeare ausspricht, daß sie die „Lilien bleichen, die Veilchen malen und das Gold vergolden wollen", oder zum wenigsten jenen chinesischen Schriftstellern ähnlich sein, welche, um ihren Lesern die Intentionen ihres Stils klar zu machen, es für nützlich erachten an den Rand ihrer Bücher zu schreiben: Tiefer Gedanke... Metapher... Anspielung u. s. w., sobald man deren in ihren Werken findet. In Europa dürfen Schriftsteller und Komponisten mehr von der Fassungsgabe ihres Publikums, von der Beredtsamkeit ihrer Kunst und der Klarheit ihrer Diktion voraussetzen. Und man würde sich mit Skrupeln — der Gelehrten des himmlischen Reiches würdig — plagen, wenn man nicht bisweilen die Ouverture zum „Tannhäuser" von der Oper trennen wollte, aus Furcht, sie könnte unverstanden und ohne Interesse bleiben. Die Gluth ihres Kolorits schildert die Leidenschaften zu verständlich, um einer ähnlichen Besorgnis nur irgend Raum geben zu können,

Affekte und Effekte — wie reich und neu treten sie uns entgegen! Da sind rhythmische und harmonische Figuren, an Altviolen, Violinen (in durchdringenden Lagen und in mehrere Pulte getrennt) und Blasinstrumente (pianissimo) vertheilt, durch leichte Paukenschläge accentuirt, geschieden in abgebrochene Perioden und schnelle, spiralartig steigende, in unentwirrbaren Verschlingungen sich bald verlierende bald wiederfindende Notengruppen, die endlich in einem beinahe ununterbrochenen Gewebe häufig und lebendig modulirter Tremoli und Triller sich lösen —: sie lassen uns durch eine neue Wirkung von so zärtlich schmachtendem Wohllaut die Zauberkünste der Sirenen vernehmen, daß wir trotz des reichen Repertoires dieser Musikgattung noch nie ein so kühnes Bild, einen so ergreifenden Reflex, eine so erregende Anziehungskraft der Sinnlichkeit, ihrer schwindelerregenden Begeisterung und prismatischen Blendungen gehört zu haben meinen. Es huschen Töne am Ohre vorbei,

wie gewisse Phantome vor dem Auge schillern . . . anhaltend, durchdringend, entwaffnend — treulos! Unter dem Sammt ihrer künstlichen Sanftheit gewahrt man despotische Intonationen, fühlt man das Erhabene des Zornes. Hie und da erklingen Violintöne, schneidig blitzend wie phosphorische Funken. Das Einfallen der Pauken macht uns erzittern, wie das ferne Echo einer in Raserei ausgearteten Orgie. Dazwischen kommen Akkorde von einer tobenden Trunkenheit vor, uns daran erinnernd, daß die Cleopatren ihre Festlichkeiten durch die Grausamkeit nicht entwürdigt fanden, daß sie es sich nicht versagten mit ihren Liebesanfällen die blutigsten Schauspiele zu vereinen, daß sie barbarische Vergnügungen mit den widrigen Aufregungen benutzender Schönheit zu verbinden wußten.

Die Gegenwart der Mänaden und ihre ungestümen Reigen in der Venusgrotte bestätigen bald diesen Eindruck. Gerade dadurch, daß sie denselben hervorbringen, zeichnet sich diese bis zu ihrer höchsten Gewalt gesteigerte Entwickelung der sinnlichen Lust in originellster Weise vor allen anderen musikalischen Kompositionen aus, welche sie so oft schon zu schildern versucht haben. Einmal von diesen zauberischen, wild aufregenden Wirkungen hingerissen überschreitet man die Sphäre gewöhnlicher Versuchungen. Wagner hat sich keineswegs mit den leichten und freien Motiven begnügt, wie die meisten, deren Verve dem Geschmacke und den Neigungen folgt, welche in den Scenen eines Rubens und Teniers, wenn diese die fesselnden und tyrannischen Verführungen der Mutter und Königin der Liebe schildern wollten, zum Ausdruck kamen. Er hat es verstanden die unbeschreibliche Subtilität der anmuthsvollen Töne zu erlauschen, welche an Cytherens Hofe herrschen, und zu welchen nur eine kleine Zahl von den Grazien Geweihter vordringen können, geleitet von einem Gefolge, welches die Schale der Freude darbietend in ihr eine zwar fremdartige, verhängnisvolle, aber keine grobsinnliche Trunkenheit finden läßt. Ein Genie deutschen Ursprungs bedurfte etwas von dieser universellen Anschauung, welche Shakespeare erprobt, um sich vom Blute des Alterthums durchdringen und zu einer den düsteren Gährungen des Nordens so fremden Aufregung begeistern zu lassen.

Die sinnliche Leidenschaft ist hier mit den ungestümen Freuden und mit der verfeinerten Wollust dargestellt, welche stumpfe, kalte und schwerfällige Naturen nicht einmal sich vorzustellen befähigt sind, die aber von energischen, mehr als alltägliche Eindrücke verlangenden Naturen geträumt, gesucht und verfolgt wird — von hohen und zugleich zarten Organisationen, welche jedem Zufall den Überschuß und die Überfülle quellender Lebenskraft Preis geben, ohne ihren stürmischen Leidenschaften einen Zügel anzulegen, bis sie ein Strombett gefunden, breit und tief genug, um ihre brausenden, grollenden und nie besänftigten Wogen zu fassen. Bei dieser Schöpfung Wagner's ist nicht genug zu bewundern, daß die Gewalt der Behandlung nie ihre Zartheit vernichtet. Es war nicht leicht diese beiden Momente aufrecht zu erhalten. Und doch konnte nur durch diese Art der Verbindung das wilde und zugleich schmachtende Entzücken ausgedrückt werden, dessen Geheimnis der Mensch gern der Begierde ohne Zärtlichkeit entreißen möchte.

Mitten in dieser Harmonie, welche durch die Masse der Töne betäubt, fein, zart, getragen, unfaßbar und glühend, wie die Fäden und Schlingen verbotener Lust — mitten in dieser Harmonie, welche strömt und funkelt und allmählich zu immer blendender werdenden Spiegelung gleichsam überfließt, reißt uns plötzlich ein dramatisches Interesse aus dem Gefühl, das, so unbestimmt es auch war, sich in zwei melodische Sätze individualisirt, von denen der eine uns wie ein Schrei des Entzückens, des Triumphes, gemischt mit trotziger Herausforderung, entgegen klingt, während der andere uns einlullt, wie das Locken einer verführenden Stimme nach stummem Umfangen.

Um die Abgründe majestätisch zu überragen, die so glänzend sind an Lust und Freuden, mußte sich der Tondichter zu einer nicht gewöhnlichen Höhe erheben. Das religiöse Thema war schon einmal diesem tönenden Gesurre, welches das Ohr wie glühender Athem streift, der Finger Spitzen kitzelt, Hirn und Nerven verwirrt und reizt wie fabelhafte Versprechen und unerklärlicher Zauber, zum Opfer gefallen. Jetzt mußte dieses Thema, abermals vor dem Delirium sinnlicher Hallucinationen stehend, noch mehr Gefahr laufen kalt, düster, steif und trocken, ja leer zu erscheinen, wie eine Negation

angesichts lebendiger Seligkeit, leer, nichtssagend wie eine abgenutzte Triebfeder, wie ein gewöhnlicher Antagonismus, ein grober Kontrast, nicht wie ein logischer Schluß. So will es scheinen, aber so ist es nicht. Das heilige Motiv erhebt sich nicht einem harten Meister gleich, welcher dem ausgelassenen Geflüster, das jene Höhle der fürchterlichen Freude durchzittert, mit Strenge Stillschweigen gebietet. Angesichts derselben bleibt es weder düster noch isolirt. Klar und sanft fließt es daher, um sich aller Saiten, deren Resonanz so reizend verlockend war, zu bemächtigen, um eine nach der anderen trotz verzweifelter Abwehr zu erfassen. Aber stets ruhig und ungetrübt dehnt es sich weiter und weiter, alles Sträuben überwindend, alle entgegengesetzten Elemente umwandelnd und verschmelzend. In Trümmern zerfallen die Massen der glühenden Töne, immer peinlicher werden ihre Dissonanzen, ja abstoßend, wie Essenzen, die im Verwesen sind. Doch endlich — wie befreit von tiefer Qual — sehen wir diese sich auflösen in der hehren Herrlichkeit heiligen Gesanges, welcher mit der Pracht seines Glanzes den ganzen vorangegangenen Zauber überfluthet und sich gleich flüssigem Sonnenscheine ausbreitet, glänzend wie ein ungeheurer Strom, der unsere ganze Seele, unser ganzes Sein an sich zieht — ein Ocean der Glorie!

Wir ignoriren nicht, daß von den Eindrücken zu sprechen, welche gewisse Kunstwerke auf uns gemacht haben, der Kritik durchaus nicht genügt. Letztere will sie beurtheilt, geordnet, klassificirt wissen. Doch sind wir weit entfernt ihre Forderungen für unrichtig zu erklären; denn wir kennen die Nachtheile, welche es mit sich bringt, Kunstwerke mehr nach den Ideen, die sie hervorrufen, als nach denen, welche wirklich zum Ausdruck gekommen sind, zu beurtheilen. Hier liegt eine jener Klippen, welchen ein Theil des gebildeten Publikums selten entgeht, und woraus sich erklärt, warum mittelmäßige Werke so leicht gelobt und Werke von hohem Werthe, welche aber mehr Tiefe als Fläche besitzen und, um verstanden zu werden, gediegenere Kenntnisse und tieferes Eindringen in verschiedene Kunstformen verlangen, oft so gleichgültig behandelt werden. In unseren Tagen befindet sich unter dem Publikum eine große Anzahl Gebildeter, welche

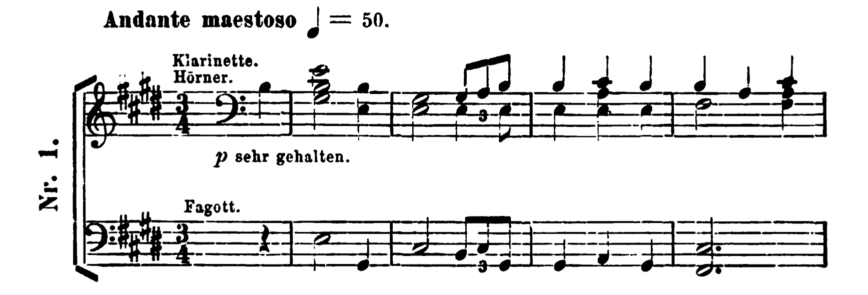
sich nicht damit begnügen, ein unbestimmtes Vergnügen zu empfinden und sich einem angenehmen Schauer zu überlassen, sondern den Sinn jeder Musik durch analoge Gedanken und Bilder deuten will. Einer lebendigen und empfindenden Phantasie wird es in Folge dessen eben so leicht denselben zu vervollständigen wie zu entstellen. Wird sie nicht durch ein solides Wissen und ein gesundes Verstehen der ersten Elementarbegriffe der Kunst geleitet und zurückgehalten, so ist sowohl die Richtigkeit, wie der Irrthum ihrer Konception nur eine Sache des Zufalls. Es liegt auf der Hand, daß wenn man, anstatt die vom Komponisten meisterhaft beherrschte Form und die Vortrefflichkeit seines Verfahrens, sowie den Schwung oder die Anmuth der von ihm entwickelten Gefühle zu beachten, ausschließlich die Ideen, welche er durch die Wahl seines Sujets anregt, genießt, es kaum zu vermeiden ist zu den am wenigsten begründeten Urtheilen hingerissen zu werden.

Auch wir würden uns nicht erlauben im Namen unserer eigenen Bewunderung, unserer persönlichen Anerkennung, unserer innigsten Sympathien zu reden. Doch verzichten wir durchaus nicht auf das Recht, sie auch außerhalb der Regeln, welche der Kritik dienen, zu empfangen: denn der Künstler hört nie auf Mensch zu sein und in dieser Eigenschaft ebenfalls zu dem Publikum zu gehören, welches sich vom ersten Eindruck hinreißen läßt. Wir gestehen, daß wir sein Los als ein hartes und widerwärtiges betrachten müßten, wenn er dem Rechte entzückt zu sein ehe er Kritik geübt, hingerissen zu sein ehe er seinen Beifall nach Grammen und Skrupeln abgewogen, entsagen sollte; oder auch, wenn er gegenüber den Versuchen jugendlicher Phantasien seine eigenen Träume nicht mehr träumen und der Ursache dieser Träume erst in später Zukunft seinen Dank entrichten dürfte. Vergessen, wie man überrascht und meinungslos durch einen noch nicht analysirten Reiz gewonnen wird, wie man die unbewußten Schauer der Menge mit ihr theilt, dürfte selbst für denjenigen von ärgerlichem Resultat sein, der zu seinem eigenen Nachtheil sich ihr nicht ganz entfremden kann, wiewohl er gezwungen ist die Eindrücke noch einer strengen Prüfung zu unterziehen, was jene nicht thut. Aber wir wissen, daß diese gleichsam angesteckte Bewunderung nicht über das

Gebiet der individuellen Psychologie hinaus darf, und daß es überflüssig wäre das Publikum davon zu unterhalten, weil es überflüssig ist die gerechterweise mit Beifall gekrönten Werke zu loben und weil man dem Erfolge mittelmäßiger Schöpfungen, die sich seines augenblicklichen Beifalls erfreuen, nur Palliativmittel entgegenstellt. Man wirkt gegen das Symptom, nicht gegen das Übel. Überdrüssig einer Form adoptirt das Publikum eine andere von gleichem oder noch geringerem Werthe.

Wenn wir uns so eingehend über die neue Oper Wagner's aussprechen, so geschieht es, weil wir die Ueberzeugung hegen, daß dieses Werk ein Princip der Lebensfähigkeit und des Erfolges in sich birgt, welches dereinst allgemein anerkannt werden wird. Die Neuerungen, welche es enthält, sind aus der ächten Kraft der Kunst geschöpft und rechtfertigen sich sämmtlich als Errungenschaften des Genies. Um nochmals von der Ouverture zu sprechen, machen wir darauf aufmerksam, daß keine Symphonie in einer den Regeln klassischen Zuschnittes mehr entsprechenden Weise geschrieben sein und keine in der Exposition, in der Entwickelung und proportionalen Lösung eine vollkommenere Logik besitzen kann als sie. Ihre Anordnung ist obwohl reicher, doch eben so klar, eben so präcis wie die der besten Vorbilder dieser Gattung.

Die erste Hälfte des religiösen Themas — sechszehn Takte — in E-dur ist den unteren Lagen der Klarinetten, Hörner und Fagotte übergeben und kadenzirt auf der Dominante:





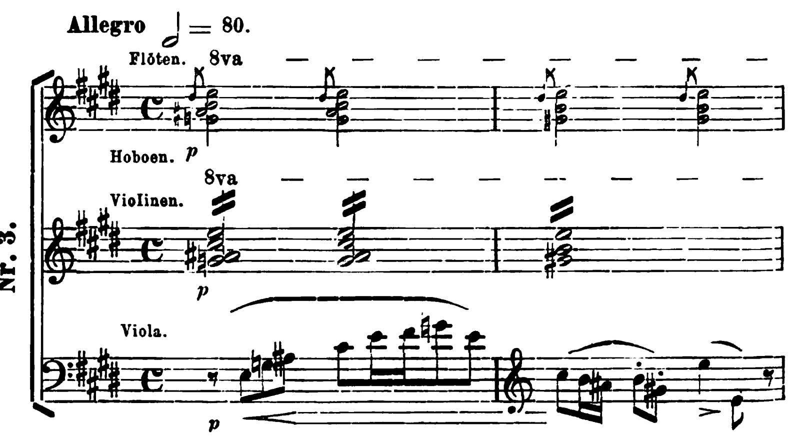
Der zweite Theil desselben, welcher bewunderungswürdige Modulationen enthält, wird von den Violoncellen, denen sich beim neunten Takte die Violinen anschließen, weitergeführt:

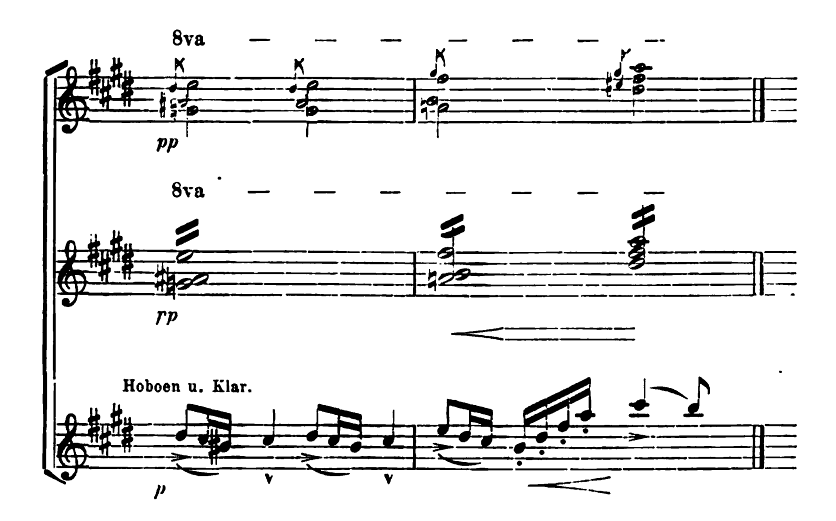



Violinen.

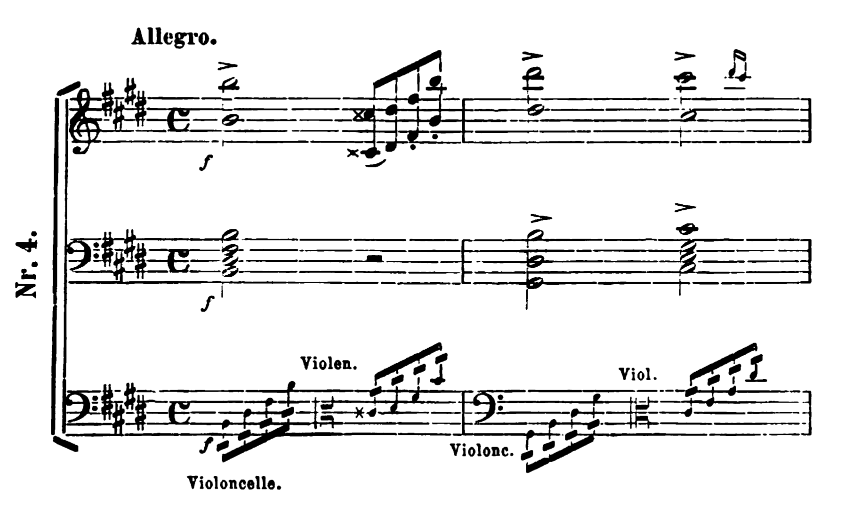
Das ganze Thema wird hierauf fortissimo von den Blechinstrumenten in derselben Tonart, aber mit viel bewegterem Rhythmus in Achtel-Triolen wiederholt und beständig von einer abwärtsgehenden diatonischen Figur in Sechzehntel-Triolen begleitet. Während der sechzehn folgenden Takte wird die zweite Hälfte des Themas von den Blasinstrumenten mit demselben Triolen-Rhythmus mezzoforte, diminuendo und piano beendigt, wobei die Triolenfigur sich nur bei jedem zweiten Takte wiederholt, was zugleich eine Abnahme des Rhythmus hervorbringt, welche der Abnahme der Kraft und Fülle entspricht. Die vollständige Wiederholung — bloß in den sechzehn ersten Takten gemäßigt — bildet mit einer Umkehrung des verminderten Septimen-Akkordes das Ende dieser Einleitung.

Das Allegro beginnt mit der Andeutung des Lock- und Lustmotivs, über welches sich sofort ein Glied einer rhythmischen Phrase breitet, das ihm als Zusatz dient — das Motiv des folgenden Notenbeispiels —, sich dann vollständig in der Ouverture entwickelt und erst bei dem als Finale wieder aufgenommenen religiösen Thema verschwindet. Das anfangs nur angedeutete Lockmotiv entwickelt sich vollkommen erst nach etwa dreißig Takten zugleich mit den Figuren, deren wir schon gedachten, als wir von dem Charakter sprachen, den Wagner der Verführungsscene der Sirenen gab:





Dieses Motiv ist unterhalb eines Tremolo der Violinen an die Altviolen und Klarinetten vertheilt, und weicht — nachdem es sich völlig entwickelt hat — in einen Übergangssatz ab, dessen Crescendo einer kühn-entschlossenen Melodie, welche sich zur Dominante (H-dur) bewegt und fortissimo von dem ganzen Orchester begleitet wird, gleichsam als elektrischer Leiter dient:




etc.
etc.

Die Melodie dauert mehr als zwanzig Takte — Tannhäuser singt sie im ersten Akte zum Preise der Venus — und wird durch den Ausbruch der allmählich durch drei aufsteigende Akkorde gesteigerten Zusatzphrase gekrönt, deren bacchischer Mißklang Ohr und Sinne betäubt:





Die vorhergehenden Figuren werden wieder pianissimo aufgenommen bis zur Erscheinung einer Melopoë in G-dur — später der Venus beigelegt —:

Nr. 6.

Violinen. *pp*

Violinen. *pp*

Violinen mit Dämpfern. *pp*

Klarinette. Solo. *p*

Fagott.


kleine Flöte u. Violine.
8va
pp
pp
pp
Violinen.
p
Klarin.
8va
etc.
p

Zuerst der Klarinette überlassen, wird diese Melopoë von einer Violine in dem Register der höchsten Flageolettöne fortgesetzt, dann durch eine phantastische Arabeske des von einer Altviola ausgeführten Lustmotivs (Beispiel Nr. 3) weitergeführt, welches, von einem Tremolo der Violinen gleichsam in Halbschatten gehüllt, in Fis verhaucht. Sie macht der Uebergangsphrase, welche die Melodie in H eingeleitet hatte, Platz — ein schreiender Klageruf, der dieses Mal auf dem Grundtone von Fis durch ein chromatisches Fortschreiten bei der Rückkehr derselben Melodie auf der Tonika endigt.

Die Coda der Ouverture nimmt die Hauptzeichnungen des Anfangs des Allegro wieder auf und erreicht den höchsten Grad der Raserei durch ein chromatisches Abwärtsgehen auf den Grundton von H, operirend mit der letzten Wiederholung der Zusatzphrase. In diesem Augenblicke kehrt auf einem dissonirenden Akkorde, den wir beim Einfallen des lebhafteren Tempos im Vier-Vierteltakte notirten (: E, G, Ais, Cis, aber jetzt auf dem Grundtone H), die schon gehörte Figur in Sechzehnteln mit dem religiösen Thema wieder, welches jetzt mit zunehmender Beschleunigung durch verschiedene Umkehrungen dieses Akkordes steigt und zwar ohne Einschnitte oder irgend eine Pause, um decrescendo durch eine absteigende chromatische Tonleiter zurückzugehen und auf dem Tone E zu kadenziren. Darauf erscheint das religiöse Thema wieder in seiner Vollständigkeit, aber vergrößert durch einen Zusatz (zwei Vier-Vierteltakte gegen einen Drei-Vierteltakt) und getragen auf der Tonwelle der ganz besonders leidenschaftlichen Sechzehntelfigur, welche wie ein Feuerstrom dahinbraust. Nach sechzig Takten dieses Rhythmus beginnt das Thema von Neuem, von Neuem vergrößert (drei Vier-Vierteltakte gegen einen Drei-Vierteltakt) und von allen Blech- und Blasinstrumenten fortissimo eingesetzt. Der Schluß steht also mit dem Eingang in einem vollständig symmetrischem Verhältnis. Während aber die Vergrößerung des Themas in so gigantischem Umriß, wie wir noch kein Beispiel in irgend einem analogen Werke besitzen, desgleichen die ungewohnte Beschleunigung des Rhythmus der Begleitung des Schlusses verglichen mit der Wirkung des Anfangs diese verhundertfältigt, erreicht der Schluß jene imposante Mani-

festation der Höhe eines Gedankens und der Gewalt einer Kunst, durch welche Meisterwerke sich die Bewunderung der Jahrhunderte sichern.

Obwohl wir schon bemerkten, daß der Verfasser des „Tannhäuser" den in seinem Werke unter dem Namen „Venus" dargestellten Leidenschaften einen Charakter gegeben hat, welcher mit diesem dem schönen Griechenlande so theuren Namen übereinstimmt, so wiederholen wir dennoch, daß es durchaus nicht der Kenntnis weder der Oper selbst noch der Abenteuer des Ritters Tannhäuser noch des Mythus der so bizarr in das Mittelalter verpflanzten „Frau Venus" bedarf, um in dieser Ouverture das musikalische Drama erfassen zu können. Sie ist keineswegs nur eine Art breiten, die Seelen zu den Aufregungen des nachfolgenden Dramas vorbereitenden Vorspiels, keineswegs nur eine nothwendige Einleitung, ein feierlicher kurzer Prolog, der sich darauf beschränkt den Geist des Auditoriums in die Region der Gefühle zu versetzen, die ihn ergreifen sollen. Sie hat nichts mit den Orchesterstücken gemein, welche, ohne auch nur ein Motiv der angekündigten Oper zu enthalten oder, selbst wenn sie einige derselben aufnahmen, doch immer nur ein integrirender Theil des Ganzen sind und die Vorstellung des Hörers bald mitten in die Scene, in die Berge und in die von ihnen angeregten religiösen Betrachtungen, in eine Alpennatur, deren Kräuterduft man einzuathmen wähnt, versetzen, bald einen düsteren Schimmer, ohne welchen das Bild der vollen Wahrheit entbehren würde, verbreiten, bald ein prophetisches Stöhnen vernehmen lassen, das im Schoße der vorüberfliehenden Heiterkeit die Seele in Bangen erhält. Nein, in dieser Weise ist Wagner's Ouverture nicht geschrieben: sie ist ein Gedicht über denselben Gegenstand wie seine Oper, eben so umfassend wie diese.

Wagner hat mit einem und demselben Gedanken zwei verschiedene Werke geschaffen, jedes so faßlich, jedes so vollkommen wie das andere, beide unabhängig von einander. In Folge dessen würden sie, selbst getrennt, gar nicht Gefahr laufen etwas von ihrer Bedeutung einzubüßen. Sie sind durch die Identität ihrer Gefühle und deren Ausdruck verbunden, aber eben dieser Identität wegen

bedürfen und brauchen sie einander nicht zu ihrer gegenseitigen Erklärung. Sollten wir eine Thatsache und eine Erfahrung zur Begründung unserer Behauptung citiren, so würden wir sagen, daß wir diese Ouverture als solche aufführen ließen und sie mit bewunderndem Enthusiasmus aufgenommen wurde, ohne daß jemand weder unter den Aufführenden noch unter dem ihr Beifall zollenden Publikum die geringste Kenntnis weder vom Sujet noch von der Partitur der Oper gehabt hatte. Auch sind wir der festen Ueberzeugung, daß es, um diese Ouverture den Tonwerken einzureihen, welche dem Repertoire aller großen musikalischen Anstalten einverleibt sind, in unseren Tagen keiner so langen Zeit bedarf, als die Quartette von Mozart bedurften, um nicht mehr als unausführbar von ihren Exekutanten zerrissen, und Beethoven's Meisterwerke, um nicht mehr als barocke Neuerungen behandelt zu werden.

Eine Bestätigung unserer Meinung, daß Wagner trotz seiner eigenen Theorien sich mehr hingezogen fühlte ein schönes symphonisches Werk zu komponiren, als daß er besorgt gewesen, seinem Drama einen Prolog anzupassen, glauben wir in der Verletzung zu sehen, welche er durch die breite Entfaltung des Motivs, das beim Aufrollen des Vorhangs sogleich wieder aufgenommen werden muß, gegenüber den Regeln der „akustischen Perspektive" — man verzeihe diesen Ausdruck — sich erlaubt hat. Die den scenischen Wirkungen unumgänglichen Gesetze der Steigerung würden durchaus verletzt sein — denn welches rinforzando bliebe noch dem Sirenengesang übrig, wenn das Crescendo seine Höhe schon lange vor der Vorstellung erreicht hätte? —, wenn die offene Scene, der Tanz und die menschliche Stimme diese Schwierigkeit nicht verdeckten, wenn sie nicht durch ihren Zauber, ihr Zusammenwirken und ihre Kunst die Neugierde reizten, nicht das wogende Ungestüm des Orchesters erhöhten, das Publikum nicht dem Bedürfnisse der Ruhe, das besonders die am meisten Erregten empfinden, entrissen und das beinahe erschöpfte Interesse wieder neu belebten, wenn — mit einem Wort — das Schlußwort der noch darzustellenden Tragödie schon in so mächtiger Weise ausgesprochen wäre.

III.

Die erste Scene führt uns in die geheime Grotte, welche nach der Sage sich im Hörselberge befand. Wir sehen in einem rosigen Helldunkel die Nymphen, Dryaden, Bacchantinnen ihre Thyrsusstäbe und Weinranken zu dem Klange der Rhythmen schwingen, welche die fünfzig ersten Takte des Allegro der Ouverture bildeten. Sie umgeben die auf ihrem Lager hingegossene Göttin, bekleidet mit der griechischen Tunika, deren Faltenwurf ihre Gestalt umfließt, als wäre das leichte Gewebe nur die in noch rosigeren Duft getränkte Atmosphäre, welche die Grotte füllt. In den Vertiefungen der letzteren spiegeln die ruhigen Wasser der Seen die Schatten der Gebüsche wieder, unter denen glückliche Paare wallen — da auch erblickt man die verführerischen Sirenen.

Zu den Füßen der Venus sitzt ihr Geliebter, traurig, düster, in seinen Händen zerstreut die Harfe haltend. Warum er so mißmuthig? fragt sie. Da seufzt er tief auf, wie erwachend aus einem Traume, der ihn weit weg seiner Umgebung entführt. Beunruhigt fährt sie dringender fort zu fragen. „Freiheit! . . .“ erwidert jetzt der Gefangene. Und rasch seine Harfe ergreifend stimmt er einen Sang an, in welchem er ihre Reize preist und ewig zu preisen gelobt, doch fügt er hinzu, daß Sehnsucht ihn verzehre — Sehnsucht nach der Oberwelt:

„Doch ich aus diesen ros'gen Düften
Verlange nach des Waldes Lüften,
Nach unsres Himmels klarem Blau,
Nach unsrem frischen Grün der Au,
Nach unsrer Vöglein liebem Sange,
Nach unsrer Glocken trautem Klange: —
Aus deinem Reiche muß ich fliehn,
O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!“

Diesen Gesang, voll männlicher Energie, giebt die Melodie wieder, die wir bereits zweimal bei Besprechung der Ouverture angedeutet haben (Notenbeispiel Nr. 4), und deren Worte zum Lobe der Venus sind. Dieser Strophe folgt jedoch sogleich eine Gegenstrophe, deren schmerzhafte, halb erschreckt klingende Modulation wie ein gellender

Schrei der Brust entfährt —: der Schrei des gefangenen Adlers, der nach den Regionen der Stürme und der Sonne zurückverlangt, der Schrei der Seele, die herniedergezogen, wieder empor strebt zum Licht.

Dreimal wird diese Strophe und Gegenstrophe, stets einen halben Ton höher, wiederholt, was ihnen eine gellende Steigerung leidenschaftlicher Betonung giebt.

Durch ein einziges Wort, aber durch eines jener Worte, die hinreichend sind, um die Poesie mit der ganzen Majestät ihrer Schwester, der Wahrheit, zu bekleiden, entschleiert Wagner die Größe der im Schoße der süßesten Unthätigkeit unbefriedigten Seelen, indem er Tannhäuser ausrufen läßt:

„— sterblich, ach! bin ich geblieben,
Und übergroß ist mir dein Lieben:
Wenn stets ein Gott genießen kann,
Bin ich dem Wechsel unterthan;
Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen."

Sich sehnen nach Schmerzen — heißt das nicht: sich sehnen nach dem Unendlichen? Denn was anders sind diese Schmerzen als die Verletzungen der sich an den Grenzen unserer eigenen Natur stoßenden Seele, die sich stößt und doch nicht entsagen will, um sie zu überschreiten?

Die beleidigte Zauberin springt auf, gleich einer verwundeten Tigerin. Seiner Hand die Harfe entreißend unterbricht sie ihren Gefangenen und der eiteln Reue des Wahnsinnigen spottend ruft sie eine Wolke herauf, welche beide trennen soll. Sie erinnert ihn daran: daß er verflucht sei ... daß er durch alle Mächte ewiger Verdammnis ihr gehöre ... daß er nicht mehr an eine Welt denken dürfe, die ihn mit Abscheu verstoßen würde, wenn er je wieder dahin zurückkehren sollte. Doch der stolze Ritter glaubt nicht der hoffärtigen Frau und erwidert:

„Vom Bann werd' ich durch Buß' erlöst!"

Ihr wechselseitiger Widerstand spricht sich in einem Duo aus, voll Erregung, Zorn, Haß, die ihre Flammen an einander entzünden, bis die Venus plötzlich zu den Waffen zärtlicher Schmeichelei ihre Zuflucht nimmt. Sie läßt der Sirenen Gesänge ertönen, welche

in der Entfernung nur noch schmachtender und verführerischer zu werden scheinen, und sich zu ihm neigend scheint sie ihm tropfenweise das unheilbare Gift in die Adern zu träufeln, jene Ohnmacht der Sinnlichkeit, die mit unauflöslichen Ketten die schwindenden Kräfte umschlingt. Der ziemlich lange Gesang der Venus nimmt, aber einen halben Ton tiefer, das Motiv der Ouverture, welches wir Melopoë nannten (Notenbeispiel Nr. 6), wieder auf. Er wird ebenfalls pianissimo begleitet und durch das Tremolo der Violinen umschleiert.

Wer dem musikalischen Symbolismus huldigt, kann in dieser Scene die Schilderung eines jener inneren Kämpfe finden, welche die menschliche Brust zerreißen — Kämpfe, während welcher die Seele, gespalten in Parallelen des Wollens, die ungleich in ihren Formen aber identisch in ihrem Wesen sind, sich mit sich selbst beschäftigt. Er würde statt der verschiedenen Personen die verschiedenen Gespräche der Leidenschaften zu hören vermeinen, die in heftigem Dialog an einander prallen, ohne daß ihr verhängnisvoller oder mirakulöser Ausgang vorauszusehen wäre. Tannhäuser entwindet sich mit Gewalt den Armen der Göttin und ruft in fieberhaftem Aufwallen:

„Mein Heil! Mein Heil ruht in Maria!“

Kaum, daß er diesen Namen gerufen, verschwinden Göttin, Nymphen, Sirenen und Bacchantinnen. Alles verweht.

Statt der Grotte im Innern des Berges sehen wir den äußeren Berg, in welchen die Volkssage jene versetzt hatte, sowie die landschaftliche Umgebung der Wartburg. Und den Ritter erblicken wir aus dem Aufenthalt, wo im Dufte Schwindel erzeugender Wohlgerüche Lampen mit ihrem farbigen Scheine eine Nacht der Wonne ohne Ende erhellten, mitten in einen frischen und reinen Frühlingsmorgen versetzt.

Dem betäubenden Geräusche der vorhergehenden Scenen folgt eine vollständige Stille des Orchesters und nur das sanfte, träumerische Lied eines Hirten, der auf einem benachbarten Felsen sitzt, tönt an unser Ohr. Der Refrain seiner Schalmei, welchen das Englische Horn glücklich nachahmt, bringt zu demselben einen wohlthuenden Gegensatz. Bald hört man von weitem einen sich nähernden Pilgerchor. Während seiner Pausen bildet die Stimme des sich ihrem Gebet empfehlenden

Hirten einen neuen Kontrast, fortgeführt durch die Wiederkehr des kontrapunktartig figurirten Refrains, welcher die Pastoralmelodie umschwebt und umspielt, und auf den ernsten Konturen des frommen Gesanges, der sich wie Spitzbogen eines Gewölbes emporhebt, einem Gewinde von Feldblumen gleicht.

Die Pilger nähern sich, erscheinen, treten vor. Ihr Gesang, in welchen die zweite Hälfte des religiösen Themas der Ouverture eingeschaltet ist, trägt einen ruhig feierlich frommen Charakter. In dieser Ruhe vibrirt indeß ein begeisterter Aufschwung, und man unterscheidet darin wohl eine anhaltende Ekstase, ein geheimes Entzücken. Sie bleiben vor einem Madonnenbilde stehen und Tannhäuser wirft sich bei ihrem Gesange auf die Kniee. Ebenso bestürzt über das Wunder des Erbarmens, das ihn gerettet, als betroffen seinen kühnen Wunsch so plötzlich erhört und seine Befreiung so unversehens vollbracht zu sehen, wiederholt er die Worte der Pilger:

„Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
Kann länger sie nicht mehr ertragen;
Darum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,
Und wähle gern mir Müh' und Plagen."

Die Glocken der fernen Kirchen rufen die Gläubigen zum Morgengebete, und zugleich vervollständigen die Signale der aus verschiedenen Entfernungen ertönenden Jagdhörner (abwechselnd zwischen F-dur und Es-moll) den Eindruck dieser Stunde ländlicher Ruhe und Waldeinsamkeit.

Bald darauf zieht der Landgraf mit seiner ganzen Jagd dieses Weges und einen Ritter gewahrend, der keinen Theil an derselben nimmt, nähert er sich ihm und erkennt Tannhäuser. — Wir haben schon erzählt, daß Wolfram von Eschenbach, sein Nebenbuhler in Poesie und in Liebe, es war, welcher darauf bestand ihn zu Elisabeth, die ihn liebt, zu führen und ihn endlich bestimmt, seinen alten Platz unter den Sängern wieder einzunehmen, die er so oft besiegt, und welche dennoch seine Abwesenheit beklagten. Diese Cantilene von einem reizend melodischen, eine zarte und innige Rührung athmenden Motiv, wird in ihren erst acht Takten wieder aufgenommen und in dem Andante eines durch die fünf Sänger und den Landgrafen gebildeten Sextetts

dialogisirt, indem sie in Tannhäuser dringen wieder zu ihnen zurückzukehren. Bei dem Namen Elisabeth ist dieser wie von einem belebenden Strahle erleuchtet und ruft aus:

„Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
Die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
Die Fluren prangen reich geschmückt.
Der Lenz mit tausend holden Klängen
Zog jubelnd in die Seele mir;
In süßem, ungestümen Drängen
Ruft laut mein Herz: Zu ihr! Zu ihr!"

Sobald seine Stimme sich mit den anderen vereinigt, setzt das Septett ein freudiges und hinreißendes Allegro ein, dessen Finale, von den Fanfaren der Jäger unterbrochen, den Schluß des ersten Aktes bildet. Die verschiedenen Klangfarben der Stimmen sind so meisterhaft gruppirt und ihre Partieen in diesem Ensemble mit einer so gewählten und edlen Feinheit gezeichnet, daß man darin unmöglich den Ruf der Sänger, die Aufforderung edler Nebenbuhler zu edlem Kampfe verkennen kann. Dieses Finale ergreift auch unwiderstehlich das Publikum, und der vollste Beifall hallt in allgemeiner Bewunderung im Saale wieder.

Nichts natürlicher, keuscher und fromm-zärtlicher, als die allen Hintergedanken und eifersüchtigem Grolle fernstehende Heiterkeit und Freude, mit welcher Elisabeth den ihr von Wolfram zugeführten Ritter empfängt. Leichten Schrittes, mit dem glücklichen Lächeln der ersten Jugend, die noch nicht die Bewegungen der Kindheit verloren, eilt sie in die Halle, wo sie die Gesänge vernommen, die sich so tief in ihr Herz gegraben und deren Schwelle sie, seit dem Verschwinden ihres Sängers, nicht mehr überschritten. Mit ausgebreiteten Armen tritt sie ein, als wollte sie über ihre ganze Umgebung den hellen Schein ihres Glückes, die Strahlen ihrer mittheilenden, hochherzigen Glückseligkeit ausbreiten. Schon geschmückt zum bald beginnenden Feste zweifelt sie nicht daran, daß ihr Ritter-Sänger singen und sie als Sanges-Preis erringen werde. Ein einfacher Goldreif, eher einem Heiligenscheine, als einem Diademe gleichend, umgiebt ihr blondes Haupt; ihre langen Flechten fallen unter einem

leichten Schleier herab auf den Faltenwurf des weißen Atlas, von welchem durch Silberstickereien sich das malerische Mieder der Frauengewänder jener Epoche abhebt. Ein auf den Schultern befestigter Mantel von blauem Sammet umwallt, wie Himmels Azur, diese Erscheinung verkörperter Unschuld.

Wenn die Göttin ihr schwarzes Haar, von einem griechischen Netze über dem sinnlich sich senkenden Nacken gehalten, mit Rosen umkränzt und auf ihren Alabasterfüßen die purpurnen Sandalenbänder kreuzt und alle ihre Macht ausübt, alle ihre unter den halbgeschlossenen Lidern verborgenen Reize entfaltet, und in ihrem Gürtel, der bald dem Auge winkt bald ihm entschwindet, dem luftberauschten Sänger die Schönheit selbst, ja die absolute, unvergleichliche und unvergleichbare Schönheit aufzugehen scheint, so mußte die jungfräuliche Elisabeth seine Seele durch eine hohe und überraschende Schönheit hinreißen, welche von den Höhen des Empyreums herabgestiegen scheint, um ihn der streitig zu machen, die aus der unergründlichen Tiefe der salzigen Fluthen zu dem Aufenthalt der Sterblichen gekommen war.

Das Duo zwischen Tannhäuser und Elisabeth im zweiten Akte läßt sich, was das Gefühl und die musikalische Schönheit anbetrifft, mit dem Duo des Achilles und der Iphigenie von Gluck vergleichen. Dasselbe Einathmen des gegenwärtigen Glückes, dasselbe keusche Hingeben, dasselbe einfache und volle Geständnis einer tiefen Leidenschaft, dasselbe Wiederaufnehmen des stets variirten, und stets identischen Themas — des Themas einer so glücklichen Liebe, daß man glauben möchte, es könne, ein Echo himmlischer Wonne, nie unterbrochen, nie gestört werden! . . . Es schließt mit einem Allegro, in dem das ganze Jubilate der Seele, leidenschaftliche Glückseligkeit athmend ausbricht und wie ein hehres Hosianna, gesungen der Liebe, erschallt.

Der Sängerkrieg, dessen Vorwurf wir schon angedeutet haben und der, wenn auch ein wenig abstrakt und metaphysisch, doch innig mit dem Knoten des Dramas verbunden ist, ist eine das letztere beherrschende Episode, deren musikalische Partie Wagner mit ebenso großem Kraftaufwand, wie mit bemerkenswerther Überlegenheit behandelt hat.

Ihm geht ein Marsch voraus, während dessen die vornehmen Gäste des Landgrafen mit dem ganzen Ceremoniell der Etikette jener Zeit in die Halle treten, um sich je nach ihrem Range auf den ringsum angebrachten Stühlen niederzulassen, während die Mitte der Halle der Sängergruppe vorbehalten bleibt. Die hohen Barone erscheinen, ihre Mäntel bestickt mit ihren Wappenschildern. Die Edelfrauen, gekleidet in den Farben ihrer Geschlechter, lassen von Edelknaben ihre Schleppen tragen. Der hiebei ausgeführte Marsch ist von einem glücklich gefundenen Rhythmus — weder zu sehr accentuirt, noch zu charakterlos. Er deutet bewunderungswürdig die gemessene und emphatische Haltung dieser Edelherren an, für welche es ebenso glorreich war die Harfe, wie das Schwert zu handhaben.

Diesem Marsche, in H-dur, folgt ein zweiter in G-dur, dem Eintritt der Sänger bestimmt. Von feierlicherem Takte als jener, ist er von ernsterem, eleganterem und edlerem Charakter — eines jener fein durchdachten Details, welche Wagner's Kompositionen reich, gehaltvoll und ihr Studium so fesselnd machen.

Sobald die zahlreichen Gäste sich geordnet haben und die Sänger erschienen sind, tritt tiefe Stille ein. Wolfram erhebt sich vor den anderen; denn seinen Namen hatte Elisabeth aus der Urne gezogen, da das Los den ersten zum Kampfe Berufenen bestimmen sollte. Er hält in seiner Hand die Harfe, wie auch die übrigen Sänger. Dieses Instrument begleitet alle ihre Gesänge und spielt nicht allein in diesem Akte, sondern auch während des Verlaufs der ganzen Partitur eine große Rolle, welche einen tüchtigen Künstler erfordert, um die ihr zugetheilten komplicirten Passagen — die zu sehr hervortreten, um abgekürzt werden zu können — auszuführen.

Das Recitativ Wolframs ist in einem reichen Stile ausgeführt. Es ist der Gesang einer kontemplativen Seele, welche von keiner inneren Erregung angetrieben und von keinem äußeren Sporn beschleunigt wird. In dem Moment, wo Tannhäuser sich vorbereitet, um ihm zu antworten, nimmt das Orchester die ersten Töne des aus der Ouverture gezogenen, Sinneslust athmenden Motivs wieder auf, welches den Bacchantentanz rhythmisirte, als er von

Venus die „Freiheit“ verlangend ihr versprach, daß er trotzdem nie aufhören werde ihre Reize zu preisen.

Als ob das schwache Band dieses beim Scheiden hingeworfenen Versprechens genügte, um ihn in das Verderben zu ziehen, wird der Hörer, sowie das Motiv auftaucht, instinktiv von einem Schrecken ergriffen, der sich von Minute zu Minute steigert, gleich den Schauern, die einer Katastrophe vorhergehen. In dem Maße, als die durch die Aufregung des Kampfes herbeigeführte Heftigkeit zunimmt und Widersprüche hervorruft, welche mit der Erbitterung des schuldigen Ritters endigen, werden diese Töne deutlicher und höher. Jedes Mal tritt die verhängnisvolle Reminiscenz schärfer in das Ohr, bis endlich Tannhäuser, auffahrend, außer sich, die Strophe des ersten Aktes vollständig wiedergiebt und der Liebesgöttin ohne Verstellung und ohne Hehl sein Loblied singt.

Der Bestürzung, dem Schreck, der Verwirrung der jetzt eintretenden tragischen Situation wird durch Elisabeths sich der Gefahr entgegenstürzende Bewegung Einhalt gethan. Sie vertheidigt in ergreifender Weise die Sache ihres Ungetreuen und hält die Thränen nicht zurück, die ihr die Brust beklemmen. Bald erstirbt ihre Stimme in langgetragenen Tönen, als wollten ihre physischen Kräfte sie bei dieser schmerzlichen Aufgabe verlassen, bald erneuert sich ihre Seelenkraft und mit immer rührenderen und herzergreifenderen Tönen ruft sie Himmel und Erde zu Zeugen auf, daß Unbeugsamkeit hier ein Sakrilegium sei. Wie von Oben zur Entwaffnung eines wilden Grimmes inspirirt, gebietet sie im Namen des Erlösers der empörenden Ungerechtigkeit eines voreiligen Urtheilsspruches zu entsagen. Bei der ersten Antwort, die Tannhäuser dem Wolfram gegeben, hatte ihr Herz in Übereinstimmung leidenschaftlicher Aspiration gepocht und, um ihm das zu gestehen, hatte sie eine Bewegung gemacht, die von ihm unbemerkt geblieben war; doch niemand hatte sich ihr angeschlossen, sie aber fühlte, daß wenn selbst die Sünde den Verlobten ihrer Seele verführt hatte, es nur durch Irrthum hatte geschehen können. Kein Zweifel stieg in ihr auf, weder an seine angeborene Größe, noch an die Hilfsmittel seines Heils.

Als Elisabeth die Schwerter zurück in ihre Scheiden gebannt,

bricht die herausfordernde Haltung Tannhäusers in trostloser Niedergeschlagenheit zusammen und er sinkt zu ihren Füßen hin. Sie aber vollendet mit vor Erschöpfung hinsterbender Stimme ihr Flehen der höchsten Liebe und des höchsten Schmerzes. Da senken alle in bewunderndem Staunen die Waffen und sprechen:

„Ein Engel stieg aus lichtem Äther,
Zu künden Gottes heil'gen Rath!"

Diese Worte sind getragen von einer Melodie, die heiter und mild sich erhebt und über einigen Takten dahinschwebt, als wollte sie engelhaftes Wesen unseren Augen sichtbar machen. Der so erbarmenberedte Gesang Elisabeths, welcher in den empörten Seelen der rohen Ritter Milde erweckt, ist sehr lang und in einer Weise geschrieben, die, will man sie charakterisiren, nur als eine sich dem Kirchenstil nähernde bezeichnet werden kann. Hier begegnet man dem außergewöhnlichen Rhythmus, welcher sich in dem folgenden Ensemblestück, während die Umstehenden betroffen von dieser erhabenen Einmischung einer so himmlischen Manifestation der Liebe nicht zu widerstehen wagen, aus dem Gegenschlag des unregelmäßigen Pochens dieser ergriffenen, begeisterten und zugleich bestürzten Herzen zu bilden scheint. Dieses große Finale wiederholt ebenfalls das Hauptthema der Arie der Elisabeth und endigt mit der Wiederaufnahme der Melodie: „Ein Engel stieg aus lichtem Äther".

Wagner hat es gefallen, die melodische Entfaltung dieses Chores bis zu den äußersten Grenzen der musikalischen Wirkung zu führen. Nur für Männerstimmen und eine einzige Sopranstimme komponirt, welche jene mit sich fortreißt und emporzieht, wie Wolke die Wolke, welche duftend geweihtem Rauchfasse entsteigt, ist der Chor von einem tief ergriffenen Ernste und verbreitet die fromme Sammlung, die man nur in den heiligen Tempeln zu finden gewohnt ist. Der Akt schließt mit einem Ausruf Tannhäusers, welcher mit den eben am Schlosse vorbeiwallenden und den Anfang ihres Morgengesanges wiederholenden Pilgern nach Rom zieht.

Beim Beginn des dritten Aktes, nach der Rückkehr der Pilger,

welche diesesmal über die Scene schreitend das ganze religiöse Thema der Ouverture wiederholen, kniet Elisabeth vor dem Madonnenbilde, das wir im ersten Akte schon gesehen haben, und betet ihr letztes Gebet, in welchem sie ihre Seele für den auszuhauchen scheint, den sie so leidensvoll geliebt.

Die langgehaltenen Töne der Blasinstrumente, verdüstert durch das halberstickte Stöhnen des Bassethorns, lassen uns ihre tödtliche Ohnmacht fühlen. Man könnte sagen, Wagner habe keine Stufe dieser Agonie der Hoffnung überspringen wollen, indem er jeden Klageruf, alle Momente, welche noch einmal in der sie umschwebenden Erinnerung aufflackerten, gleichsam gesammelt und so, wie sie im Gedächtnisse der Sterbenden erstehen mußten, durch das Orchester wiedergiebt — einige zerstreute Erinnerungen der Vergangenheit, einige Reminiscenzen ihrer Begegnung mit Tannhäuser, ihres Duo mit ihm im zweiten Akte, ihres Flehens, das sein Leben gerettet, des Gesanges Wolfram's, als er versucht die Eintracht unter den Sängern wieder herzustellen und Tannhäuser seinem Wahnsinne zu entreißen. Welches Frauenherz hätte nicht in einer so unsagbaren Stunde noch einmal zurückgeschaut auf eine so ergebene und selbstlose Liebe? Aber die Leidenschaft bleibt sich selbst treu, und Elisabeth versagt selbst das Mitleid dieser Neigung, so rührend es auch ist.

Wolfram, nachdem sie sich zurückgezogen, allein geblieben, wendet sich an den Abendstern, daß er geheimnisvollen Trost ihr bringe, die ohne Tröstung bleiben will:

„Wie Todesahnen, Dämm'rung deckt die Lande,
Umhüllt das Thal mit schwärzlichem Gewande;
Der Seele, die nach jenen Höh'n verlangt,
Vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt: —
Da scheinest du, o lieblichster der Sterne,
Dein sanftes Licht entsendest du der Ferne:
Die nächt'ge Dämm'rung theilt dein lieber Strahl,
Und freundlich zeigst den Weg du aus dem Thal. —
O du, mein holder Abendstern,
Wohl grüßt' ich immer dich so gern;
Vom Herzen, das sie nie verrieth,
Grüß' sie, wenn sie vorbei dir zieht,
Wenn sie entschwebt dem Thal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden! —"

Dieses Lied für Bariton ist eine der melancholischsten Eingebungen der Liebe und verschafft einen jener Ruhemomente, wo die gehemmte und durch die Handlung des Dramas selbst zerstreute Aufmerksamkeit sich ganz einer rein lyrischen Erregung hingeben kann. Dieser Ruhepunkt vor dem Schlusse der Oper war unumgänglich und reiht sich den erstaunenswerthesten Schöpfungen des Genies Wagner's an. Wir reden von der Scene, in welcher Tannhäuser von Wolfram erkannt wird und diesem seine Pilgerfahrt erzählt.

Die Verse dieser Erzählung sind besonders schön; aber Wagner hat noch das seltene Geheimnis gefunden, sie dem Gesange in einer so völlig adäquaten Weise zu verbinden, anzuschmiegen und mit demselben zu verschmelzen, daß während es einerseits unmöglich ist an ihnen vorüber zu gehen, ohne sie zu beachten — so sehr ist ihre hohe und geistvolle Deklamation durch die musikalischen Intonationen hervorgehoben — man sich andererseits nicht irren und die Musik als eine Nebensache betrachten kann, die nur dazu bestimmt ist sie klarer hervortreten zu lassen. Wagner ist weit davon entfernt, sich einer ähnlichen Verleumdung auszusetzen, wie derjenigen, mit welcher sich an Gluck die gottlose Behauptung versündigte, man höre den großen Meister, wenn er zum Komponiren sich setze, ausrufen: „Großer Gott, erzeige mir die Gnade zu vergessen, daß ich Musiker bin!“

Ganz Musiker wie er ist, bleibt Wagner dennoch — das ist sicher wahr! — nicht weniger ein distinguirter Dichter und Prosaist; aber so sehr er Dichter ist, so findet er nur in der Musik den vollständigen Ausdruck seines Gefühles und zwar so vollkommen, daß auch nur er einzig und allein im Stande ist uns zu sagen, ob er seine Worte seinen Melodien anpaßt oder ob er Melodien zu seinen Worten sucht. Der bittere und schneidende Bericht, durchzogen mit schmerzlichen Sarkasmen, welche die Verzweiflung über die Lippen des unglücklichen Exkommunicirten treibt, besteht aus einer Reihenfolge so herzzerreißender Aufregungen, daß manche Personen ihm nicht bis zum Ende folgen konnten. Er zählt all' die erlittenen Leiden auf — die begünstigten und getäuschten Hoffnungen, die

nagenden Gewissensbisse, denen das schuldige Mitleid hartnäckig verweigert wurde, die einer bitter beweinten Sünde auf ewig unmöglich gemachte Verzeihung, die zurückgestoßenen inständigsten Bitten, die verschmähte brennendste Reue und endlich die äußersten Schrecken vor dem unwiderruflichen Verderben.

In dieser Vielgestaltigkeit der von den grausamsten Qualen erpreßten Bekenntnisse folgen und vermischen sich Gesang, Recitativ, Wort, Ausruf, Schrei, sardonisches Lachen mit einer solchen pathologischen Wahrheit, einem solchen toxikologischem Wissen, solcher Wechsel leidenschaftlicher, verzweifelter und empörter Erregung, daß dieser Moment selbst ein Drama im großen Drama bildet. Durch seine düsteren Farben, seine entsetzliche Todesangst trennt sich diese Scene sowohl von dem, was vorhergegangen, wie von dem, was folgt, scharf ab wie eine Beschwörung, welche das Siegel des Abgrundes der Übel bricht, um sie vor unseren starren Blicken auftauchen zu lassen und diesen plötzlich die ganze Unendlichkeit des Schmerzes und jeden Ton seines ohnmächtigen Röchelns zu entschleiern.

Die Schrecken dieser grauenhaften Nacht, deren Dunkel mit der fortschreitenden Erzählung Tannhäusers immer tiefer und tiefer wird, erreichen ihren Gipfel, als er des Aufenthaltes der Frau Venus gedenkt, deren Berg sich in diesem Moment öffnet, um seine Beute zu verschlingen, und die Göttin selbst erscheint, um ihr Opfer zu rufen und an sich zu reißen. Das Bild der sinnlichen Freuden, welche unauslöschliche Gluthen schüren, indem sie zu den konvulsivischen Klagen des Unglücklichen noch ihre keuchenden Zuckungen hinzufügen, treibt das Schauerliche dieses Momentes auf seinen Höhepunkt und drückt demselben das Siegel der ungeheuren Qualen auf, welche der menschliche Geist mit dem Begriff der Hölle verbindet.

Während dieses Zwischenspiels, welches unseren Sinnen nur anziehende Formen darbietet und nichts desto weniger unseren ganzen Abscheu aufrührt, indem es dem Sabbath, an welchem die Sterblichen mit den Dämonen verkehren, einen poetisch wahreren Charakter verleiht, als die häßlichen, burlesken und widerlichen Malereien, die mit gleich schlechtem Geschmacke durch die verschiedensten Künste zur Darstellung kamen, wird das Allegro der Ouverture hinter der Scene aufgeführt,

als wenn es aus dem Innern des Berges erklänge. Da nimmt Tannhäuser, im äußersten Paroxysmus der Verzweiflung die Venus suchend, dem verzweifelten Lockschrei des Hirsches gleich, die Phrase der Ouverture auf, welche dort die dominirende Melodie einführte und die sich jetzt im Orchester durch ein schauderndes Tremolo der Violinen verlängert. Dieses betäubende und elektrische Ausströmen der Sinneslust wird durch eine absolute Stille unterbrochen, welche in dem Moment eintritt, als Wolfram den Namen Elisabeth ausspricht, welchen Tannhäuser mit einer Art starrer Bestürzung wiederholt. Das farbige Halbdunkel erlöscht. Der Berg schließt sich und der Zuschauer spricht aufathmend: „Die Erde hat ihn wieder!“... Die Erde wenigstens hat ihn noch einmal zurückerobert.

Sobald der Leichenzug Elisabeths, die ausgestreckt auf ihrer Bahre liegt, erscheint und der schwere Sünder neben derselben mit den Worten niedersinkt: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ und hier sterbend sich endlich mit dem Gegenstande seiner Liebe vereint, sobald der lange Trauerzug, an seiner Spitze der Landgraf, nach ihm eine Menge Priester, Ritter und Edelfrauen, die ganze Scene mit einer dichtgedrängten Menge füllt und der ganze Raum von Sterbegesängen und den düsteren Klängen der Glocken widerhallt, steigt die Sonne über dem in Trauer versenkten Thale empor.

In demselben Augenblicke stimmen alle — gleichsam ein sichtbares Zeichen, daß das ewige Licht den beiden Liebenden leuchte — einen mächtigen Chor nach den ersten acht Takten des religiösen Themas der Ouverture an: ein „Alleluja! er ist erlös't! Alleluja!“, mit welchem sich die Stimmen einer Gruppe Pilger vereinen, die eben von Rom kommen und das Wunder des ergrünten Stabes des unerbittlichen Bischofs als Zeichen der Gnade verkünden. Dieses Alleluja erfüllt uns durch seine erhabene Feierlichkeit und seinen strahlenden Glanz mit Freude, Vertrauen und Hoffnung und übergießt uns wie mit himmlischer Erquickung.

Die beiden Liebenden, deren Geschick wir mit so ängstlicher Spannung verfolgt, haben aufgehört zu leben: das Übermaß des Schmerzes hat das eine wie das andere getödtet. Jedoch, sobald das große Drama vor unseren Augen vorübergezogen ist und ausgespielt

hat und nur noch ein Bild in unserer Erinnerung, ein Nachzittern in unserem Herzen bleibt, ist unsere Seele getröstet und wieder aufgehellt. Die Wunden, welche es geöffnet, sind geschlossen; beruhigt die Schmerzen, die es verursacht. Wir glauben das edle, duldende Paar im sicheren Hafen angelangt. Wir glauben sie glücklich. Wir glauben sie von einer unzerstörbaren, ungetrübten und unsterblichen Glückseligkeit umringt. Der, welcher das letzte Gebet Elisabeth's, so voller Demuth und Liebe, erhört hat, konnte er sie nicht in dieser Erhörung den Triumph und die Glückseligkeit finden lassen? Angesichts dieses getrübten, auf Erden wie ein geknicktes Rohr gebrochenen Geschickes, das aber, wie eine leuchtende Lilie, im Himmel wieder erblüht, fühlen wir — wir möchten sagen greifbar — wie man sich rettet, indem man sich verliert: so überwältigend ist die Kraft des religiösen Aufschwungs im Finale, welches den Epilog der Oper bildet.

Auf diese Weise, also mit Hülfe der gebieterischen Hoheit der Kunst, den Geist eines frivolen Publikums über die seiner Phantasie gewöhnlich gezogenen Grenzen hinauszuheben und in ihm kraft der hinreißenden Gewalt der Geistigkeit und der höchsten Aspiration unseres Wesens die wahre Freude aus einer wirklichen Trauer entspringen zu lassen: ist das nicht einer der schönsten Siege, nach dessen Ruhm zu streben den Dichtern und Künstlern verliehen ist? . . .

IV.

Die Verhältnisse dieser Oper sind sehr glücklich getroffen. Sie ist weder zu kurz für das Sujet, noch zu lang für das Publikum. Die Scenen sind gut eingetheilt, und obgleich weit ausgesponnen, ermüden sie keineswegs den Geist durch ein unnützes Ausdehnen der Situationen. Die Einzeltheile sind im Interesse der Gesammtwirkung gruppirt, woraus ein harmonischer, seinen Reiz über alle Schönheiten verbreitender Eindruck resultirt. Diese verständige Struktur ist ohne Fehler und im allgemeinen nur das Vorrecht

solcher Werke, deren Grundidee unter der Gewalt der ersten Begeisterung die verschiedenen Partien gleichzeitig geordnet, gearbeitet und vollendet hat. Gerade hierdurch wurde ihnen diese exakte Verbindung unter einander bewahrt, welche keine der geringsten Eigenschaften ist, die nothwendig sind, um großen Konceptionen die Anziehungskraft zu sichern. Oft verliert sich die Genauigkeit dieser Beziehungen durch eine lange Arbeit; denn es ist schwer, daß sich der Künstler nicht an irgend eine der Nebensachen hingiebt und sie auf Kosten der allgemeinen Harmonie vergrößert. Auch sind sie selten diese Werke, welche dem ersten Erguß des poetischen Gefühles zu verdanken und, wie Minerva, fertig, ganz und bewaffnet dem Hirn ihrer Schöpfer entsprungen sind! Man begegnet ihnen nicht häufig, weder im Katalog großer Werke im allgemeinen, noch unter den Kompositionen der großen Meister im besonderen. Um dieselben hervorzubringen, bedarf es einer glücklichen Übereinstimmung von tausenderlei eben so unentbehrlichen als seltenen Umständen. Mit ihrem Schaffen ist es, wie mit der Produktion der Diamanten, die sich nach Bedingungen vollzieht, welche sämmtlich der Wissenschaft bekannt, aber so außerordentlich schwer in Übereinstimmung zu bringen sind, daß der Zufall uns noch immer siegreich das Privilegium streitig macht diesen souveränen Luxus uns zu bilden, diese wunderbaren Gaben zu erlangen.

Wer es vorzieht Partituren vom rein technischen Standpunkte aus zu beurtheilen, wird die des „Tannhäuser" mit besonderer Aufmerksamkeit lesen. Sie ist gelehrt geschrieben; ihr harmonisches Gewebe ist fest, kompakt; das Relief der Melodien ist ausgeprägt, die instrumentale Vertheilung äußerst geschickt; tonmalende Effekte, sowie das haushälterische Benutzen einzelner Instrumente, sind mit Besonnenheit und mit gutem Geschmacke behandelt. Ihre Ausführung verlangt die äußerste Präcision, ein feines Zusammenstimmen der Nuancen, so wie ein gutgeschultes und schmiegsames Orchester, welches von der leisesten Bewegung des Taktstockes seines Dirigenten beschleunigt oder zurückgehalten, schwächer oder stärker wird; sie verlangt jene Begeisterung, welche über der Masse der Töne schwebt, wie der Hauch der Luft über großen Gewässern, deren Fläche er

bald unmerklich leise erzittern macht, bald sich erheben läßt zu Wogen der Wuth, die ihre Aufregung aus tausendschlündigen Wasserbergen herausbrüllt.

„Wie viele Noten!" sagte Kaiser Joseph II. zu Mozart als er eine seiner Opern zum ersten Mal hörte. „Wie viele Noten!" könnte man auch ausrufen beim Anhören der Oper Wagner's. Aber wie Mozart, so hätte auch Wagner das Recht zu antworten: „Nicht eine zu viel!"; denn er erlaubt weder dem erregten Zuschauer, noch dem aufmerksamen Musiker, auch nur einen einzigen Augenblick gleichgültig und ermüdet zu sein. Nichts desto weniger ist dieses Werk von einem so erhabenen Charakter, daß es ein gewähltes und die ernsten Schönheiten der Kunst würdigendes Auditorium verlangt, das gewohnt und befähigt ist, ihnen die volle Aufmerksamkeit, die sie fordern, zu widmen. Wenn es erst bekannter sein wird, wird man das Skelett dieses schönen Werkes zerlegen und nicht verfehlen alle seine Glieder zu zählen. Doch wird es noch einigen Widerspruch zu überwinden haben, ehe es unwiderruflich seine Anerkennung findet.

Es läßt sich nicht verkennen, daß sein so deklamatorischer Stil diejenigen, welche in der Kunst des Gesanges nur die Virtuosität der Kehle anerkennen, verletzen wird und daß diese vortreffliche Gründe geltend machen werden, um gegen deren Verbannung von der Bühne zu protestiren. Aber man kann ihnen erwidern, daß, wenn auch Rouladen und Vokalisen hier keinen Platz finden, es in der Kunst verschiedene Manieren giebt, von denen jede ihre Entwickelung verfolgen kann, ohne dabei zu verlangen, daß eine gegenseitige oder wechselweise Verbannung oder Vernichtung damit verbunden ist.

Die Freunde leichter Arien, Cabaletten, Ritornelle, die man so bequem beim Verlassen des Theaters nachträllern kann, werden ach! nur eine magere Ernte im „Tannhäuser" finden. Mit Ausnahme des von Wolfram gesungenen Liedes an den Abendstern, das einen eben so großen Erfolg wie die Lieder Schubert's erreichen kann, sowie des großen Marsches im zweiten Akte, der sehr passend für Militärmusik ist, giebt es vielleicht keine anderen Stücke, die man vortheilhaft aus der Partitur herausnehmen könnte. Alles

fügt sich nnd verkettet sich mit dem dramatischen Knoten; alles strebt namentlich dahin, die Charaktere der Personen zu zeichnen.

Und hierin scheint Wagner mit seiner individuellen Auffassung der Oper einen weit besseren Erfolg zu haben als seine Vorgänger. Er will, daß in der Musik gerade so wie in der Tragödie die Charaktere gewissenhaft studirt werden, daß die Gespräche und Handlungen der Personen wahr erscheinen, sich mit Konsequenz folgen und ein treues Bild des menschlichen Herzens darbieten.

Um diese Treue zu erreichen, erläßt er sich keine Arbeit, ja er giebt sie zuweilen in so feinen Zügen, daß sich vielleicht befürchten läßt, sie könnten manchem Auge unbemerkt bleiben. So beispielsweise nach der ersten Begegnung Elisabeth's mit Tannhäuser, wo, in dem Augenblick, da dieser sie verläßt und sie, um ihm noch ein Liebeszeichen zu geben, sich dem Fenster nähert, das Orchester während einiger Takte einen der anmuthigsten Sätze ihres Duo wieder aufnimmt, gerade die Stelle, wo sie ihm für seine Rückkehr dankte und die ganze ihr Herz so mächtig schwellende Freude aushauchte, zufrieden in dem Bewußtsein, daß ein Wunder ihn ihrer Liebe zurückgegeben — zu bescheiden, zu vertrauend, zu fest an ihn glaubend, um in sein Schweigen zu dringen, seine Zurückhaltung zu deuten, ja nur versuchen zu wollen das Geheimnis zu lüften, welches dieses Wunder bewirkt.

Viele derartige Feinheiten würden sich anführen lassen, doch wollte man keine übergehen, so müßte so ziemlich eine fortlaufende Erklärung aller Gespräche folgen. Der Dichter hat es verstanden, selbst bei den engsten Grenzen dem Raume, über den er zu verfügen hat, jeden Vortheil abzugewinnen und auch nicht das Mindeste desselben zu verlieren. Er hat es verstanden, jene prosaischen Verse zu vermeiden, welche nicht selten nothgedrungen der Entwickelung der Handlung entspringen. Nirgends ermangeln dieselben in seiner Oper der erhabenen oder nothwendigen Gedanken. Diejenigen, welche, während sie die Musik dieser Oper hören, den Text nachlesen, werden die exceptionellen Eigenschaften zu würdigen wissen, die hier nur angedeutet werden können, weil sie sich der Aufgabe eines einfachen Berichtes entziehen.

Doch liegt es nahe zu fragen: „liegen diese so zarten Gefühlswendungen im Bereich des Dramas?“ — Wir enthalten uns darüber zu entscheiden. Wer würde der entzückenden Feinheit der Blumen eines van Huysum oder dem Baumschlag eines Berghem, wo er sie auch fände, seine Bewunderung versagen? Bedarf es auch einiger Mühe sich ihnen hinreichend zu nähern, um sie in ihrem vollen Lichte betrachten zu können: wer von denen, die das Schöne lieben, gerne suchen und finden, würde sich dieser Mühe entziehen?

Man kann nicht umhin zu bemerken, wie vortheilhaft für die Inscenirung dieser Oper das ihr zu Grunde liegende Phantastische der Sage ist. Man möchte glauben, sie sei für die Bühne erfunden. Ohne zu große Ansprüche an die Wunder des Maschinisten zu stellen oder die Dekoration einem so häufigen Wechsel zu unterwerfen, daß die Augen schließlich mehr als die Ohren beschäftigt sind, eignet sie sich dennoch zu vielen optischen Effekten. Das Innere der Venus-Grotte, die ihr folgende Frühlings- und Morgenlandschaft, die in derselben Gegend spielende Nachtscene, wo man die Gestalt Wolfram's von der des halbirren, die Leiden seiner Pilgerfahrt erzählenden Tannhäuser's kaum unterscheiden kann, die plötzliche und rasch vorübergehende Erscheinung der Zauberhöhle im Innern des sich theilenden Berges, können ebenso wie die Architektur des noch auf der Wartburg befindlichen Saales Stoff zu schönen Gemälden geben.

Den neuen und scharfen Kontrast, welcher in der Zusammenstellung des antiken Kostümes mit dem mittelalterlichen liegt, wird man bereits bemerkt haben. Die Phantasie, welche die schönen Zeichnungen eines Flaxmann, dessen Stichel uns mit den Umrissen der schönen Göttin vertraut gemacht, neu belebt vor sich zu sehen glaubt, vermag nur mit Mühe dieser Elisabeth den Namen einer Heiligen zu versagen, welche aus den Malereien eines Legenden-Manuskripts ihrer Epoche zum Leben erstanden zu sein scheint.

Zu den großen Vorzügen der Tannhäuser-Dichtung ist ebenfalls zu rechnen, daß sie zu denen gehört, bei welchen das Gute und das Böse, sich personificirend, nicht nur ein lebendigeres Interesse gewinnen als bei anderen Operndichtungen, sondern auch beständig in gewissem Sinne, wie das Gute und das Böse selbst, vor den Einflüssen der Zeit, vor dem »ennui« der Wiederholung, vor den Veränderungen

des Geschmackes und der poetischen Konceptionen geschützt sind, daß sie mit anderen Worten ihre Vorzüge aus dem Nichtvorhandensein einer ausgesprochenen Intrigue geschöpft und den Knoten nicht durch die Verschlingungen der so vielfältigen, niedrigen und oft abgenutzten Triebfedern geschürzt hat. Die Begebenheiten entströmen hier unmittelbar ihrer ersten Quelle: dem menschlichen Herzen. Stets durch den selbstthätigen inneren Trieb erzeugt, entwickeln sie sich aus diesem nothwendig und fatalistisch, doch nie unter dem Drucke der List, nie der Falschheit erliegend.

Durch diese fehlenden und in zweiter Linie stehenden Kombinationen der Werkzeuge des Verderbens, auf welche die erste Schuld und das schnellfertige Urtheil zurückfällt, werden wir zu einer eingehenderen und tieferen Untersuchung der Hauptcharaktere, zu einer mehr motivirten Vertheilung unserer Bewunderung, unserer Sympathieen, unseres Tadels und unseres Urtheils gezwungen. Da kein Vermittler zwischen dem Irrthum und dem Unglück des Menschen besteht, so folgen die Konsequenzen gebieterisch ihren Prämissen und tief ergriffen verfolgen wir diese von Leidenschaften durchlaufene Bahn — Leidenschaften, die sich nur am Gegner von gleicher Natur, von gleicher Größe entzünden, und nur mit Gefühlen kämpfen, die denselben Falten des Herzens entsprungen sind.

Die Nebenpersonen, weit entfernt, in dieser Dichtung nur ein verrätherisch treibendes Rad zu sein, welches höhere Elemente und Wesen, um sie zu zerstören, in seine Zähne zerrt, weit entfernt, eine Verwickelung gemeiner Interessen und niedrigen Hasses darzubieten, zeigen sich im Gegentheile von Gefühlen beseelt, die selbst in ihrem Übermaße erhaben bleiben. Diese Anordnung des Dramas giebt seiner ganzen Darstellung etwas eigenthümlich Edles. Man athmet frei in so guter und ehrlicher Gesellschaft, wo die heftigsten Leidenschaften und die beweinenswerthesten Vergehen keineswegs aus niedriger Gesinnung und rohen Begierden hervorgehen. Wir wissen wohl, daß wenige Sujets diese Eigenschaft des Plans vertragen könnten und daß es zur Zeit vielleicht unmöglich wäre, dieselbe von einem nichtmusikalischen Stücke zu verlangen.

Im Alterthume vermochte die Schilderung großer Gefühle, sowie die Schönheit der Sprache, wenn vorgetragen von einem begei-

sterten und fähigen Darsteller, schon an und für sich eine herrliche, mit Beifall gekrönte Tragödie zu schaffen. In unserer Zeit wäre der Musik ein ähnlicher Erfolg kaum erreichbar, und gewöhnlich wagt sie es nicht einmal sich auf solche alleinige Verdienste zu beschränken. Indem sie auf der Bühne stets der unmittelbare Ausdruck der verschiedenen das Herz erregenden Bewegungen und deren beredteste Offenbarung ist, fürchtet sie sich mehr und mehr das Schauspiel allein und ohne jene Hilfsmittel auszufüllen, die ihren Reiz für die Menge erhöhen, indem sie die Neugierde und Überraschung derselben anregen und unaufhörlich — selbst im Nothfalle künstlich — ihre Erwartung und das Vergnügen der Mannigfaltigkeit nähren. Es ist daher ein Werk um so freudiger zu begrüßen, je mehr es allen Erwägungen der Gegenwart und des augenblicklichen Erfolgs ferne steht und in dem gewissenhaften und selbstlosen Streben nach dem Schönen um des Schönen willen entworfen worden ist.

Die Mythe der Frau Venus charakterisirt in einer schlagenden Weise das Nebelhafte der germanischen Phantasie. Wenn die letztere in ihren Träumen wagt sich jener poetischen Sinnlichkeit hinzugeben, welche den mythologischen Fiktionen, den Oden Anakreon's entströmt, wo Tropfen für Tropfen Rosenessenzen, Liebesthränen und Wein von Skio gemischt destillirt sind, oder welche die Verse Sappho's aushauchen, welche harmonisch sind wie die Küsse, die der Abendwind von den Saiten der Lyra nascht, so wagt sie nicht anders sich den geträumten Freiheiten hinzugeben als im geheimnisvollen Dunkel irgend einer verborgenen Höhle. Welche andere Nation würde die sinnliche Leidenschaft und das Ideal des materiellen Glückes so des Lichtes und der liebkosenden Sonne, des Gottes, von dem fern die Musen schweigen, der lauen Küsse des Zephyrs, der weichen Kadenzen der Luft beraubt haben, welche ein ruhiges Meer wie eine harrende Geliebte erseufzen macht?

Es bedurfte des unzerstörbaren Spiritualismus des deutschen Geistes, um instinktmäßig die Natur von diesen unlauteren Freuden zu trennen und ihre keuschen Schönheiten vor der Berührung schamloser Sinnlichkeit und vor cynischen Flecken zu bewahren. Wagner hatte, als er diese im Staube alter Chroniken verborgene Legende

hervorsuchte und sie zum Stoff seiner Dichtung wählte, eine glückliche Hand, ähnlich wie alle, welche ihr Glück nehmen, wo sie es finden, weil sie ein Glück zu finden haben.

Die naive Kühnheit und die den volksthümlichen Erfindungen eigenthümliche Seltsamkeit lieferten Wagner in dieser Sage eine noch unbenutzte Form, durch welche er der Ermüdung und der Unbequemlichkeit unvermeidlicher Vergleiche entging. Er wußte einen Stoff zu verjüngen und einen Gedanken wieder aufzunehmen, der schon öfters von Meisterhand und aus mehr als einem Gesichtspunkte behandelt worden war. Die Originalität dieses Entwurfs erlaubte ihm sein Sujet zu betrachten, als hätte er noch keine Vorgänger gehabt; sie erlaubte ihm ferner sich zu den Regionen eines noch unentweihten Symbolismus zu erheben.

Es ist ein gewagtes Unternehmen, sich auf den schwankenden Sprossen der Allegorie zu den höchsten Höhen erheben zu wollen. Wagner hat sich auf ihnen erhalten. Mit außerordentlicher Geschicklichkeit folgte er dem Faden der Linie und wandelte die schmale Brücke, welche die Poesie zwischen Thatsache und Mythe zu schlagen im Stande ist. Er hat seinen Personen genug Leben zum Dramatisiren gegeben und hat ihre Konturen genug von Nebel umspielen lassen, so daß jeder klare Verstand seine eigenen Züge hineinzeichnen konnte. In dieser so alten Fiktion hat er das Mittel gefunden, in einer neuen Weise das subtile Band, welches zwischen dem verwirrten Gefühle und der sinnlichen Begierde besteht, zu berühren, und hat den unschätzbaren Vorzug gehabt, sich der Nothwendigkeit entziehen zu können, in welcher man sich bis dahin stets befand, wenn man einen Typus ähnlicher Leidenschaften darzustellen und die Vielgestaltigkeit der Liebe als Ausdruck der Macht und der Hingabe an eine unersättliche Wollust aufzufassen versuchte.

In Wagner's Gedicht erscheint uns die Sinnlichkeit nicht mehr unter den Bildern, welche der Leidenschaft als Vorwand dienen, sondern wie die fleischgewordene Leidenschaft, die sich zugleich Zweck und Gegenstand ist. In Folge dessen sind wir hier von diesem obligaten Gefolge ungereimter Namen, von dieser Liste von »mille e tre« befreit, die in ihrem Vulgarismus geschmackloser Gespreiztheit, dummer Eitelkeit und bunten Anekdotenkrams alles

das raubt, was es nur immer Großes, Stolzes, Melancholisches und Erhabenes in diesem ungeduldigen Sehnen nach einer unmittelbaren Seligkeit geben kann — einem Sehnen, von dem einige reiche und begabte Organisationen, welche niemand wagen würde mit gewöhnlichen Lüstlingen zu verwechseln, verzehrend durchdrungen sind. Dank dieser Wiederbelebung der allegorischen Schönheit der Venus, sind wir der gemeinen Einzelheiten, der Lokalfarben, der Sittenschilderungen, dieses ganzen Ballastes mikroskopischer Thatsachen enthoben, welche, so oft eine von diesen unseligen Gluthen beleuchtete Gestalt auf der Scene, im Gedichte oder im Romane wiedergegeben wurde, unvermeidlich das Gemälde überluden und seinen poetischen Eindruck durch Vervielfältigung der malerischen Wirkung erstickten.

Es ist gewiß, daß diese Details, diese verschiedenen Thatsachen, diese bunten Anekdoten, diese Lokalfarben, diese Einzelzüge der Sitten dazu dienen die Ergötzlichkeiten zu unterhalten, welche geistreiche und amüsante Erzähler hervorzurufen suchen. Aber unwürdiger Weise berauben sie die schmerzlichen Freuden, welche in ihren unheilvollen Genüssen so viele Qualen bergen, ihres unseligen Charakters, ohne daß diejenigen, welche sich ihnen hingeben, die Ansprüche auf unsere Theilnahme verlieren, die sie stets siegreich in Anspruch nehmen werden, so lange ihr Wünschen über ihr Genießen hinausgeht, so lange das Leiden die geheime Gefährtin ihrer Delirien bleibt, so lange sie in dem Jagen nach einer unerreichbaren Befriedigung durch das Gefühl eines niegefundenen Ideals gespornt werden, so lange sie sich armselig inmitten der Genüsse fühlen. Es giebt kein noch so hohes Gesetz, kein noch so niederschmetterndes Urtheil, das den vagen Reiz ihnen rauben könnte. Sie werden ihn bewahren, so lange in ihren Herzen der erhabene Kampf hindurchblickt, welchen Wagner in der großen Scene, wo sich Tannhäuser von der Venus losreißt, geschildert hat: denn wer sagt uns, daß die Alcibiades, die Cäsaren, die Don Juan, eingeschlossen in einem unüberschreitbaren Kreise unbefriedigter Wünsche, nicht mehr denn einmal Freiheit! . . . in dem Augenblick gerufen haben, „wo sie die befangen, die sie doch fliehen wollten!“

Um jedoch diesen furchtbaren, von kraftvollen Seelen zu erreichenden Moment zu seiner höchsten dramatischen Größe zu erheben, um die

Hindernisse zu besiegen, welche seiner künstlerischen Darstellung der Kontrast entgegenstellt, der sich zwischen der Unfreiheit der begehrenden Leidenschaft und der Herrschaft des Willens über die Handlungen gestaltet, bedurfte man einer Vereinfachung der sie inscenirenden Mittel, mußte man weniger wirklich als wahr sein, war man genöthigt die Strahlen der Leidenschaft, welche man bis dahin auf eine Masse von Gegenständen, deren Zahl sogar emblematisch war, vertheilte, in einem Brennpunkt zu sammeln, so wie sie im menschlichen Herzen vereinigt sind. Gezwungen, jeden der Strahlen getrennt vom anderen sich brechen zu lassen, konnte man sich nicht von der Vervielfältigung der nothwendig in zweiter Linie stehenden Personen dispensiren — Parasitengeschöpfe, welche auf eine undankbare Weise unsere Aufmerksamkeit ablenkten, indem sie uns ein nur stumpfes Interesse einflößten, uns rührten, ohne uns zu fesseln, und alles inneren Werthes bar unseren Geist unentschieden zwischen Mitleid und Geringschätzung ließen.

Das Genie weist und stößt selten gewisse Wirkungsmittel, so wenig sie ihm auch zusagen mögen, zurück, ohne sie nicht sogleich durch andere, die es nie verfehlt zu entdecken, zu ersetzen.

Wagner, mehr bestrebt den Lauf der Leidenschaften, als die von ihnen herbeigeführte Entwickelung darzustellen, hat die Begebenheiten vereinfacht und die Darsteller im Drama vermindert, hat aber zum Ersatz gewissermaßen den Schwung ihrer Seele verkörpert, indem er ihn in der Melodie inkarnirte. Mit dem „Tannhäuser“ hat er eine überraschende Neuerung in die Oper eingeführt, durch welche die Melodie nicht nur gewisse Erregungen ausdrückt, sondern auch darstellt, und zwar dadurch, daß sie stets in dem Moment, wo dieselben wieder auftreten, zurückkehrt, indem sie sich im Orchester, unabhängig vom Gesange auf der Bühne, oft mit Modulationen wiederholt, welche die Abstufungen der Leidenschaften, denen sie entspricht, charakterisiren[1].

Diese Art der Wiederaufnahme der Melodie veranlaßt nicht allein eine rührende Rückerinnerung: sie enthüllt uns auch, sie verrathend, die Rückkehr der Erregungen. Kaum hindurchschimmernd,

---

1) Das in der Entwickelung begriffene Leitmotiv-System, für welches man damals diese technische Bezeichnung noch nicht gefunden hatte. D. H.

solange diese Eindrücke noch unbestimmt in den Herzen schweben, entfaltet sie sich energisch, sobald sie mit größerer Kraft wieder auftreten.

Wir haben es nicht unterlassen die vorzüglichsten Stellen anzugeben, wo Wagner diese Neuerung angewendet hat — eine Neuerung, so fruchtbar, daß sie eine neue Quelle der Effekte werden und der musikalisch-dramatischen Kunst ein Interesse mehr hinzufügen wird. Was kann uns mit den Personen, deren Schicksal zu betrachten wir uns versammeln, besser identificiren, als wenn wir ihre Empfindungen gleichsam mit ihnen theilen? Und welche andere Kunst könnte uns in eben solcher Weise mit ihrer Unruhe, mit ihren Aufregungen verbinden als die Musik? welche ihr Gehen und ihr Kommen uns enthüllen? was die süßen, der Leidenschaft vorangehenden Schauer, das sie begleitende Entzücken, das plötzliche Ergriffensein, die Herzensangst, das Kalt- und Heißwerden, die Erschöpfung und Beklemmung, die im Geleite des Schmerzes sind und uns so empfinden machen?

Die Poesie giebt diese Erregungen wieder, wenn sich die Aufregungen bereits in unserem Verstande verdichtet und sich zu Gedanken gebildet haben und diese in bestimmten Ideen, in gegliederten Sätzen zutage treten. Die Musik, in bezeichneter Weise angewendet, entdeckt uns das Sich-verbreiten und die Intensität der Erregungen, ehe sie gesprochen, ohne daß sie gesprochen haben!

Oder giebt es seelische Erregungen, welche dem Schweigen mehr Schönheit, mehr Erhabenheit verdanken? Würde uns eine Elisabeth, welche vor die Rampe tritt, um in einer großen Arie ihre unsagbare Trostlosigkeit auszudrücken, so gerührt haben, wie sie es thut, wenn sie dem Wolfram mit einer Geste das Recht versagt Zeuge ihres Schmerzes zu sein, und wir zugleich im Orchester den Schatten der traurigen Reminiscenzen vorüber huschen hören, die sich in diesem Augenblicke in ihrem Gedächtnisse zusammendrängen? Wie könnte man diese unerschöpflichen Hilfsquellen der Kunst, welche stets neue Weisen findet und in so vielgestaltiger Schönheit erglänzt, nicht bewundern? Werden wir denn nie die so kleinliche Prätension überwinden ihr Grenzen ziehen, ihr eine Formel der Unbeweglichkeit suchen, sie in diesen oder jenen Kreis einschränken zu wollen? Befreien wir sie darum von einem Joche, um ihr ein

anderes aufzubürden? Wann werden wir endlich erkennen, daß es eitel über eitel ist, sie in einem Momente irgend einer ihrer Offenbarungen zurückhalten zu wollen?

Wie die Natur, umfaßt die Kunst in ihren Gesetzen die heterogensten Gebiete, Entwickelungen und Proceduren. Das Ephemere und das Majestätische gehören ihr gleicherweise an. Wie sie — wie die Natur — besteht und vervielfältigt sich die Kunst durch sich beständig fortsetzende Umgestaltungen, die selbst dann sich fortsetzen, wenn ihr Erscheinungsleben erstarrt ist. Sie erwacht, sie erneuert sich nach momentanem Verfall. Sie erhebt sich unter neuen Gesichtspunkten: begrüßen wir ihre Frühlinge, ohne uns durch hartnäckiges Klagen und Trauern über den letzten Herbst zu verspäten, ohne weder die ernsten Bäume, deren Laubwerk die Fröste verschont haben, noch die bescheidenen Blüthen des Mooses zu verachten, die leicht geschützt dahinlebten und ihren Duft bewahrten, der, so zart er ist, dennoch dazu beiträgt unsere Atmosphäre zu durchwürzen.

Der Apostel der Liebe hat gelehrt, daß drei Gefahren, drei Abgründe dem Menschen drohen und unter seinen Füßen sich öffnen: die Fleischeslust, die Augenlust und hoffährtiges Leben. Wird er nicht zu allen dreien durch ein und dieselbe Hoffnung hingeführt? — durch die Hoffnung, auf dieser Erde einen unbedingten Genuß zu finden? sei es in den Freuden, welche Liebe erheucheln, indem sie unbemerkt die Selbstsucht an Stelle der Hingabe des Herzens setzen, sei es in der gewöhnlichen Spießbürgerlichkeit, deren Fassungsgabe die leicht zu erreichenden Speisen behäbig hinunterschlürft, sei es in der Größe der ehrgeizigen Intelligenz, welche über die Thatsachen herrscht oder sich die Geheimnisse des Unbekannten mit Hilfe der Wissenschaft erobert? Diese eine Hoffnung — eine trügerische Zauberin, dreifache Hekate, schöne und grausame Eumenide — stellt sich in der That allen Augen unter einer dieser dreifachen Gestalten dar: als verführende und trügerische Sirene, als illusorisches und täuschendes Irrlicht, als glänzende und schreckliche Chimäre.

Von den drei Leidenschaften, welche in diesen drei Gestalten vergöttert werden, kann die Musik die tragischen Schlingen derjenigen am besten schildern, die sich an uns wendet, indem sie unseren Ohren den süßen Namen der Liebe zuflüstert, uns den Flammen-

becher darreicht. Sie hält uns in höheren Gefühlssphären, wohin sie uns besser als irgend eine andere Kunst auf Sturmesflügeln zu tragen oder auch zu entführen vermag bis zu den Grenzen des Aethers, ja bis zu den Pforten des Himmels, die wir sie überschreiten lassen.

Die Musik ist darum nicht nur berechtigt zu versuchen, diese Aufstrebungen der Seele auszusprechen, sondern auch berechtigt eine gewisse Superiorität zu beanspruchen die verschiedenen Phasen der Liebe durch Werke zu offenbaren, die bedeutend genug sind, um eine Stelle unter den schönsten Konceptionen des menschlichen Genies einnehmen zu dürfen. Unter den an Umfang und Form so verschiedenen Werken, welche versuchen und bestrebt sind die Freuden und Qualen dieser Aspirationen durch Musik auszudrücken, wird die Oper „Tannhäuser" stets eine der merkwürdigsten bleiben, sowohl in Beziehung auf das Emporstreben ihres innersten Gefühles, als auf die Superiorität ihrer musikalischen Inspiration, ihrer neuen Verfahrungsweise, ihres seltenen Verständnisses der praktischen Mittel der Kunst, ihrer bewundernswerthen Vertheilung der Effekte, ihrer großen Fülle der Ideen und des Stils.

W a g n e r hat sich enthalten, irgend eine Triebfeder übernatürlicher Schrecken zu berühren und die Strafe da eintreten zu lassen, wo sie den Irrthum bis zum Laster erniedrigt oder die Verblendung mit der Korruption verbunden hätte. Er hat sich von abgedroschenen M o r a l i t ä t e n fern gehalten und mit fester und kühner Hand das noch verdoppelt, was wir die philosophisch-poetische Tragweite seines Sujets nennen möchten.

Der Mensch, der in der ungewissen Nacht seines Daseins sich noch nicht durch eine plötzliche Divination zum wahrhaften Orient der Wahrheit gewandt, wird nicht — ein unglückseliges Opfer! — ohne Erbarmen und vielleicht ohne Gerechtigkeit durch sie vernichtet. Eine unerwartete Offenbarung nähert, was sich gegenseitig gesucht, und in Wirklichkeit läßt sich sagen, daß die Wahrheit den Menschen eben so sehr sucht, als sie von ihm gesucht wird, und daß, wenn sie sich einerseits seinen Verfolgungen entzieht, sie andererseits oft an ihm vorübergeht, ohne daß er sie gewahrt.

Hier, im „Tannhäuser", sieht man nichts von den Schrecken einer

ewigen Verdammnis, nichts von der Phantasmagorie einer Feuer und Schwefel regnenden Hölle, die einen ernsten Eindruck doch nur auf eben so naive Gemüther machen könnte, als die waren, die sich in ihrer materiellen Schilderung gefielen, — dafür ist dieses Werk vielleicht zu sehr von dem Athem unseres Jahrhunderts durchdrungen. Und trotzdem! Welche Schmerzen könnten noch die Qualen des großen Sünders vermehren? Sie sind in solchem Maße gegeben, daß keine absurden Dekorationen, kein Fehler des Maschinisten, keine Knauserei des Feuerwerkers im Stande sind, die Wirkung der unsäglichen, sich während seiner langen Agonie kund gebenden Schmerzen zu neutralisiren. Man könnte glauben, diese Qualen seien dem eigenen Herzen entrissen und nackt und blutend vor unseren Augen hingestellt!

In der Handlung seines Dramas hat Wagner, wie in dem Drama seiner Ouverture, das religiöse Princip keineswegs als eine starre Antithese gegenüber dem Heilsbedürfnis, dem Erinnern und Hoffen auf Glückseligkeit dargestellt, welche zuweilen im menschlichen Herzen in so fremdartige Metamorphosen ausarten und sich unter einem so wunderlichen und unerwarteten Äußern verbergen. Er hat dasselbe durchaus nicht als eine Autorität gegeben, welche sich an willkürlichem Herrschen ergötzt, die über leblose Körper gebieten will, um alle Wünsche und alles Sehnen unserer Natur um so leichter zügeln, ihre edle Gluth um so schneller abkühlen und um so gewisser das Erbeben der Furcht, die passive und entnervte Unterwerfung einflößen zu können. Er hat im Gegentheil dasselbe als den wahren Gegenstand des Rufes der Seele erscheinen lassen, als die Quelle, welche jeden Durst stillt, als den Schatz, welcher die Mittel in sich birgt alle Begierden zu löschen! Er hat es wie eine unermeßliche Synthese hingestellt — einen Riesen-Akkord in welchem sich alle Dissonanzen lösen, keine Saite der Seele stumm bleibt, in welchem sich alle berühren, nicht um zu zerreißen, sondern um wiederzuklingen in einer ungeheuren Harmonie.

Wenn Wagner dieses Princip thätig einschreiten läßt, bewaffnet er es nicht mit rächendem Fluche — er läßt es nicht auftreten, wie die monströse Geißel einer Zerstörung bringenden Plage. Unter seiner Feder läßt es sich nie, selbst wenn es mit den ihm

feindlichen Elementen kämpft, von dem Hasse und der Erbitterung des Kampfes anstecken. Anfangs tritt es mit einer erhabenen Einfachheit auf; dann, wenn es wiederkehrt, um so gewaltsame Empörungen zu dämpfen, verliert es nichts von seiner ernsten und liebevollen Heiterkeit. Es wächst, wird immer deutlicher, immer majestätischer, gebieterischer, dabei unveränderlich bleibend wie das Licht, welches die Finsternis durchdringt, — ein strahlendes Licht, dessen makellose Fülle das Weltall vergoldet, ohne befleckt von irgend einer Berührung an seinem Glanze zu verlieren. Endlich herrscht, überwindet und siegt es, ohne Übel zu verbreiten, triumphirt es alles niederschmetternd, ohne die Pracht seines Triumphes durch den Hader des Zornes oder durch die Strenge eines unversöhnlichen Strafers zu verdunkeln.

Dieses religiöse Princip, dieses weitstrahlende Licht wird in der Ouverture durch ein Thema wiedergegeben, das sich in der Oper zum Gesange der Pilger verdichtet. Vernimmt man diesen Gesang in einem Augenblicke, wo sich der Geist widerstandslos der Illusion überläßt, wo er von jeder Fessel befreit ist, wo sein Blick sich nicht mehr um die materielle Ökonomie des Schauspiels, nicht um die Menge auf der einen Seite und um die Vorrichtungen auf der Bühne auf der anderen Seite kümmert, wo er sich so ohne Rückhalt an die Kunst verliert, daß er wähnt das „Unzugängliche“ zu sehen, zu empfinden, zu erfassen, in einem jener Augenblicke, welche für die Künstler die Visionen der offenen Himmel bedeuten: so hallt dieser Gesang in der Seele wieder wie die klagende, hoffende und sehnende Stimme der ganzen Menschheit auf ihrer Pilgerfahrt nach dem großen Rom, dem mystischen Rom, welches, seit seinem Entstehen, seine Oberpriester geheimnisvoll und prophetisch mit dem Namen *Ερως* bezeichnet — dem Urquell schaffender, welterneuernder Liebe.

Wir alle, die wir als Pilger auf der Schmerzensbahn nach diesem Rom wallen, vereinen unsere Seufzer mit diesem erhabenen Chore, der unmittelbar von der Erde emporsteigt zum Himmel!



Lohengrin,

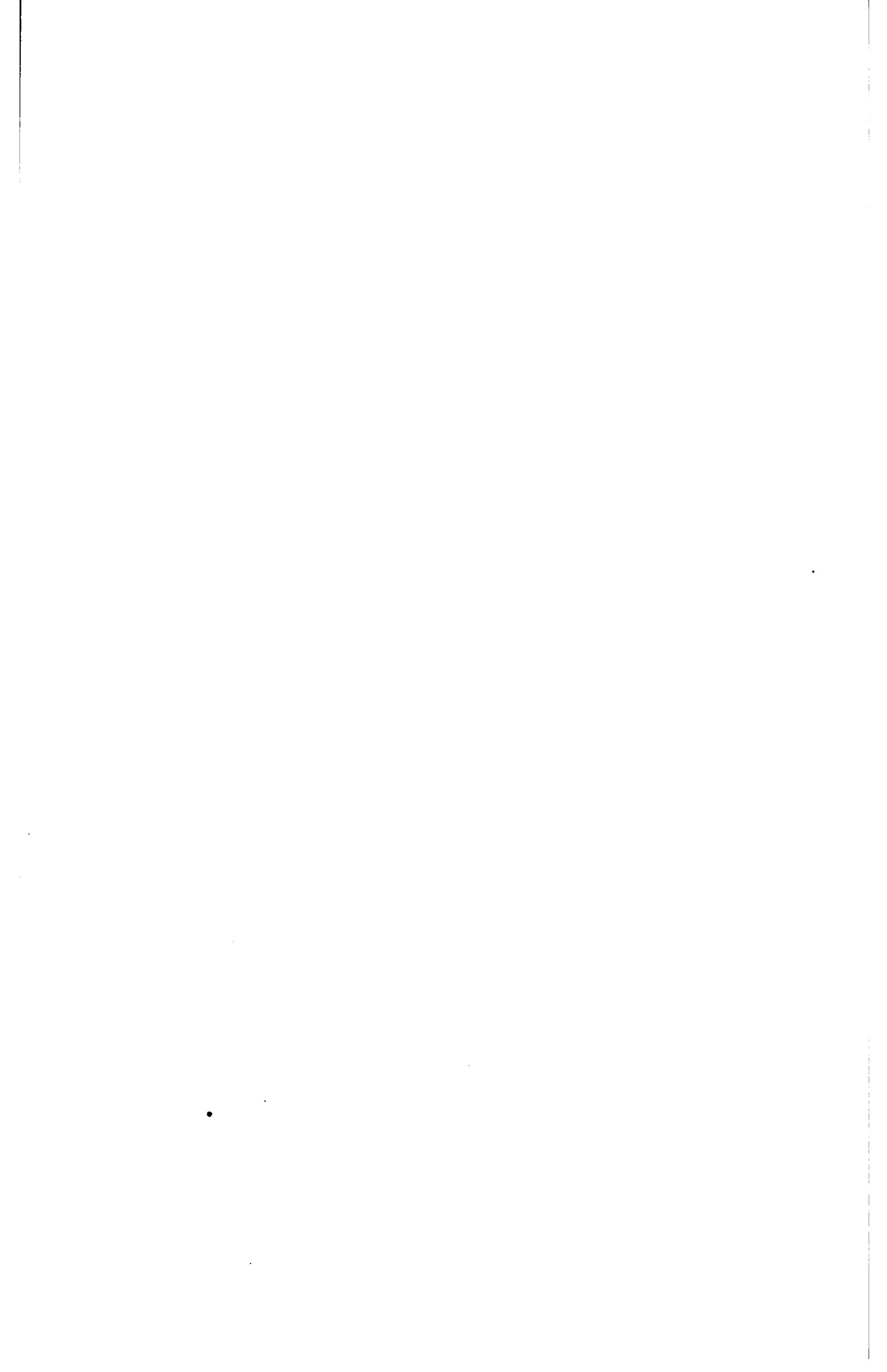
große romantische Oper von R. Wagner,

und ihre

erste Aufführung in Weimar

bei Gelegenheit der Herder- und Goethe-Feste

1850.



Schon im Jahre 1847, als Richard Wagner Kapellmeister des Theaters in Dresden war, hatte er seine Oper „Lohengrin" vollendet. Im Jahre 1849 verließ er diese Stadt, ohne daß er sein damaliges letztes Werk dort zur Aufführung gebracht hatte. —

Zu Anfang des Jahres 1850 beschäftigte man sich in Weimar damit, den geeignetsten Zeitpunkt und die würdigste Weise festzusetzen, um das Standbild Herder's, das eben vollendet war, zu inauguriren.

Das mit diesem Auftrage betraute Komité bestimmte den 25. August — den Geburtstag Herder's — zu dieser Feier.

Dieser Tag lag jedoch dem 28. August, welcher im vorhergehenden Jahre als der Tag der Säkularfeier der Geburt Goethe's in ganz Deutschland, besonders aber in Weimar, als eines der schönsten Nationalfeste begangen worden war, zu nahe, um nicht daran zu denken, bei dieser Gelegenheit zugleich die Erinnerung jener schönen Feier durch eine derselben würdige scenische Manifestation zu begehen.

Als man das Programm der beiden Festtage besprach, wurde beschlossen, am 25. August Herder's „Befreiten Prometheus", dessen Komposition uns anvertraut wurde, aufzuführen und am 28. August zum ersten Male Wagner's letzte Oper „Lohengrin" zur Aufführung zu bringen.

Diese merkwürdige Schöpfung bildete einen Glanzpunkt der Festlichkeiten, die sich vom 25. bis zum 28. August verlängerten, und fügte einen Namen mehr zu der langen Reihe glorreicher Namen, die mit dem Weimar's verknüpft sind. Dieser schien daher in dem Augenblicke, wo man das erste Denkmal einem jener hervorragenden Männer setzte, die eine so glänzende Kette bildeten, einen

sicheren Beweis zu liefern, daß diese Kette weder gesprengt noch unterbrochen sei. Durch diese doppelte und gleichzeitige Inauguration des Standbildes Herder's und der Oper Wagner's forderte Weimar den Genius der Zukunft auf, die Erinnerungen einer glorreichen Vergangenheit nicht aufzugeben und gab dieser Vergangenheit zugleich einen befruchtenden Kultus, indem es seine Gräber und seine Trophäen mit Leben und Jugend umwob, — das einzige Mittel, sie vor dem Schleier zu bewahren, mit welchem Arachne so gern sie umhüllt, sobald Schweigen sie umgiebt und welcher, so leicht er auch sei, sie dennoch den Blicken der jungen Generationen entzieht, die sich überhaupt wenig um das bemühen, was des Reizes gegenwärtigen Lebens entbehrt.

I.



Menschen, welche der Glanz ihres Genies und die Macht ihrer Talente über ihre Mitmenschen erhob, so trefflich als „große Menschen" bezeichnet, waren zu aller Zeit der Gegenstand eines Kultus, dessen Charakter und Form der Richtung und Bildungshöhe der Epochen entsprach, in denen sie lebten.

In der Kindheit der Völker trug dieser Kultus das Gepräge religiöser Verehrung. Man glaubte, daß die so außergewöhnliche Kräfte Offenbarenden schon ihrer Art nach über die Kräfte der anderen Sterblichen gesetzt seien. Ferne davon für die unerklärbare Quelle dieser glänzenden Erscheinungen, für diese launenhafte Freigebigkeit der Natur, diesen scheinbaren Luxus der Schöpfung, der doch eines ihrer ersten Bedürfnisse bildet, eine Erklärung zu finden — ohne Erfahrung, diese graukalte Göttin, der noch niemand Weihrauch gestreut hat und ohne welche nichts desto weniger unser Geist zu traurigem Stillstand verurtheilt bliebe, und in Folge dieser Erfahrungslosigkeit noch nicht des Farbenschmelzes lebendig jugendfrischer Phantasie beraubt, welche die Segnungen gewisser Mysterien des Daseins nicht empfangen konnte ohne ihnen eine noch wunderbarere Ursache als die unseres eigentlichen Daseins zuzuschreiben — ohne Kenntnis des Wesens und des Umkreises jener Kräfte, deren Thaten so augenscheinlich und doch so unerklärlich sind: erhoben die

jugendlichen Völker diese bevorzugten Wesen zu ihren Vermittlern zwischen sich und den Göttern und richteten, um sich ihrer Gunst zu versichern, an sie ihre Gelübde, ihre Gebete und Opfergaben. Ja selbst nach ihrem Tode setzten sie diese Verehrung zur Erhaltung ihres schützenden und wohlthätigen Einflusses fort. Doch, da man sie ebenfalls unter dem Elend unserer Hinfälligkeit leiden sah, wagte man nicht ihnen göttliches Wesen beizulegen: die poetische Metapher der Völker nannte sie Halbgötter. Wie viele Jahrhunderte später rechtfertigte ein christlicher Dichter dieses primitive Vorgefühl durch das Wort, welches er nachsinnend über eine dieser den anderen Menschen gegenüber so wunderbaren Erscheinungen aussprach: Das Genie ist ein stärkerer Widerschein der Gottheit![1])

Später verlor diese Verehrung einer von kindlicher Dankbarkeit getriebenen schüchternen und naiven Unwissenheit, die frei von geizender Genauigkeit das Attribut weder wog noch maß, welches Erkenntlichkeit oder Angst einem gesegneten oder gefürchteten Namen beilegte, ihre abergläubische Übertreibung. Aber auch Furcht und Schrecken mischten sich nicht mehr in die Gebete der Bittenden und in die Opfer, welche sie denen darbrachten, in welchen sie eine Macht erkannten, deren Grenzen sie nicht ahnten. Dann, als die socialen Verhältnisse sich mehr und mehr durch ausgebildetere Institutionen ordneten und sich die individuelle Schwäche in der Gesammtkraft zu befestigen begann, fand jene in dem Schoße der letzteren die Garantien für die eigene Sicherheit immer weniger schwankend. Nun flüchteten sich die Völker nicht mehr um hervorragende Menschen, wie in das Bereich eines schützenden Asyls. Man warf sich nicht mehr vor ihnen nieder wie vor übernatürlichen Wesen; aber dem Grauen der Überraschung folgte eine exaltirte Bewunderung und man verherrlichte sie, indem man sie Helden und Weise nannte. Ihre Handlungen wurden erzählt, ihre Worte gesammelt, und das entzückte Erstaunen ihrer Zeitgenossen vererbte den kommenden Geschlechtern die Kunde ihrer Thaten. Von ihrer Größe ergriffen gruppirte allmählich die Phantasie des Volkes um ihr

---

1) Manzoni: Il cinque Maggio. Ode auf Napoleon's Tod.

Andenken einzelne Thaten und Begebenheiten, welche den wirklichen Abenteuern ihres Lebens analog waren. Sie vervielfältigte so die Urkunden ihres Ruhmes und schuf ihnen ein reich mit poetisch-allegorischen Reliefs geschmücktes Piedestal, auf welchem sich das Bild ihrer Helden und Weisen, erhaben und idealisirt, den Blicken der Nachkommen zeigte.

In dem Maße, als sich das von der Civilisation entzündete Licht verbreitete, der Standpunkt der Erkenntnis sich hob, Haß und Neid auf die Männer der Erfindung und des Fortschrittes sich stürzten, die Geschichte mit der einen Hand die Mythe von sich wies und mit der anderen die Gerechtigkeit herbeirief, schwanden auch die eines so aufrichtig religiösen oder poetischen Glaubens vollen Vergötterungen. Man verwarf das Wunder — man glaubte nicht mehr weder an himmlische Abkunft, noch an himmlische Offenbarungen — man erörterte kaltblütig die Verdienste und begrenzte den Werth der Thaten — man forschte nach dem Beweggrund der Tugend und ehrte die Menschen von hervorragenden und großen Fähigkeiten durch Denkmale, denen man ihren Namen gab. So war nach dem Tempel die Dichtung gekommen, die Dichtung wurde durch die Ehrensäule ersetzt, der lebenden Anbetung folgte der hochherzige Enthusiasmus und dieser veränderte sich in ein abstraktes Urtheil.

Als die Menschen im Laufe der Zeiten aus ihrem Urzustande der Ohnmacht und Unerfahrenheit zu dem Wissen des reiferen Alters, zum Besitz ungeheurer moralischer und materieller Kräfte, zu einer mächtigen Entwickelung der Civilisation sich hinaufgeschwungen, waren sie dermaßen von ihrem Interesse, ihrem Ehrgeize und ihrer Verweichlichung in Anspruch genommen, daß in ihrem Dasein wenig Zeit zur Bewunderung des Genies blieb.

Indeß wehte ein neuer Hauch über die Erde. Die unter dem Sporn einer unbekannten Begeisterung erschauernden Völker trennten sich nicht nur nach verschiedenen Heimatländern, sondern auch nach verschiedenen Religionen. Der religiöse Fanatismus erwachte und warf seinen Haß und seine Zwietracht auch auf die Nationalitäten.

Dieses Unglück, zum Fortschritt werdend, indem es dem Gefühl ein Übergewicht über das materielle Interesse errang, mußte nothwendig den Zauber des Genies und des Talentes vermindern. Man fuhr wohl fort ihre Gaben zu benutzen, vernachlässigte aber den Dank, den man ihnen schuldete. Den Schrecknissen einer Verwirrung zum Raube, welche die Rohheiten der neuen Barbarei und die Verfeinerungen der alten Verderbnis gleich entsetzlich wiedergab, konnte das Mittelalter die Größe nur in der Frömmigkeit sehen und wollte nichts anbeten als die Heiligkeit, nichts bewundern als die physische Reinheit. Es sprach die großen Könige heilig; es kniete auf den Gräbern der Märtyrer; es bewunderte den keuschen Tapfern und schuf die Ritter des heiligen Gral.

Wenn das Maß des Schmerzes übervoll ist, wird der Mensch unempfindlich gegen alles, was ihm nicht unmittelbar Linderung bringt und kommen des Schicksals Schläge zu häufig, so kann weder das Genie noch das Talent eine Linderung schaffen — so wirksam, als die der Hoffnung auf das Jenseits. So war es im Mittelalter. In diesem Gewirre so vieler entgegengesetzter Elemente, deren Gähren und Kochen dem Grunde dieses Chaos eine schönere Civilisation entriß, beschränkte sogar auf eigenthümliche Weise die Gewalt der Dinge die persönliche Gewalt der Souveräne. Das Genie hatte nur wenig zu vollbringen: es konnte nur glänzen. Aber selbst der unsterbliche Glanz seiner Fackel sollte erst später erkannt werden. Nur in den ruhigen Betrachtungen eines friedlichen Daseins war es möglich ihm die Huldigungen darzubringen, die man den Wohlthaten seines Lichtes, welches es über die Finsternis so vieler blutigen Kämpfe verbreitet hatte, schuldig war.

Als Ruhe diesen Kämpfen folgte, war es Sache aufgeklärter Männer die Vergangenheit zu erforschen, um die Genesis der Verwirrungen und der Unfälle zu enträthseln, in deren Mitte die Ideen und Probleme sich als irrende, leuchtende, auch als erlöschende Sterne gedrängt und gestoßen hatten. Jenen Urkultus der „großen Menschen" hatten sie, wenn auch nicht mehr in seiner grandiosen und poetischen Mythologie, so doch in der gerechten Anerkennung wiederherzustellen, welche diesen Erwählten, den Trägern und Ver-

mittlern der von der Vorsehung über die Menschen verbreiteten Gaben und Wohlthaten, gebührt — selbst dann gebührt, wenn sie weder den Sinn ihrer geheimnisvollen Mission noch die Eigenschaft der Früchte erkennen, welche die neuen Zweige tragen müssen, die sie auf den alten Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen zu pfropfen berufen sind — auf diesen Baum, der uns so manches gelehrt hat und über so vieles Wissen noch immer einen Schleier breitet.

Von diesem Augenblicke an ging der bewundernde Impuls nicht mehr vom Volke und von den geblendeten Massen, sondern von dem gebildeteren, aufgeklärteren Theile der Gesellschaft aus. Der den hervorragenden Menschen dargebrachte Tribut des Enthusiasmus mußte sich nothwendigerweise von dem früheren unterscheiden und den Charakter eines anderen Gesichtspunktes annehmen.

Ehemals hatte man vor allem die Männer verherrlicht, welche sich an die Spitze der Nationen gestellt und deren Macht nach außen und Wohlfahrt nach innen gehoben hatten: die souveränen Sieger und gesetzgebenden Fürsten, auch Männer, welche ihrem Lande irgend eine wohlthätige Entdeckung oder eine glückliche Erfindung vermachten. Je mehr sich jedoch der menschliche Gedanke der Analyse hingab und je mehr er erwog, wie vorübergehend selbst die Thaten und Gesetze sind, denen die größte Zustimmung geworden: um so weiter sah er das Gebiet der noch zu machenden Entdeckungen vor seinen Blicken sich ausdehnen und um so mehr beurtheilte er die Entdeckungen als vereinzelte und fragmentarische. Seine Bewunderung und seinen Enthusiasmus wandte er nun den Menschen zu, deren Beruf es war, den Kreis der Ideen zu erweitern, die Gefühle des Schönen zu beleben, einen höheren Aufschwung zu fördern, glückliche Verbesserungen anzubahnen und das Streben nach dem Edlen anzuspornen. Größen, die sonst nur sekundär erschienen, errangen sich hiemit Rang und Platz neben denjenigen, die ursprünglich und ausschließlich die Aufmerksamkeit der Völker auf sich gezogen hatten.

So sehen wir nun in unseren Tagen Männer der That und Männer des Gedankens einen gleichen Theil an den Ehren

nehmen, die eine gerechte Pflicht dem einen wie dem anderen spenden heißt. Diejenigen, welche ein in seiner Art hervorragendes Verdienst zu würdigen im Stande sind, vereinigen sich in dem Bestreben für die Männer, welche die ersten auf ihrer Bahn gewesen, ehrende Beweise der Achtung zu finden. Die weniger gebildeten, aber durch den Aufruf der Intelligenz aufmerksam gemachten Massen entsprechen demselben mit Enthusiasmus und unterstützen freigebig jene edlen Bemühungen. Dieser Doppelthätigkeit, dieser Übereinstimmung opferfreudiger Begeisterung verdanken wir die schönen Denkmale, die sich aller Orten zur Erinnerung an die Männer erheben, welche zur Ehre ihres Vaterlandes beigetragen haben. Und in frommem Wetteifer möchte jede Stadt ein Zeichen der Dankbarkeit denen widmen, welche einen Strahl des Ruhmes auf sie geworfen haben.

Will man in unserer Zeit ein solches Denkmal setzen, so läßt sich mit wenigen Ausnahmen bemerken, daß die Statuen der Männer, deren Andenken man erhalten und volksthümlicher machen will, an dem Orte ihrer Geburt, ihres Todes oder ihres gewöhnlichen Aufenthalts errichtet werden — eine Art der Verherrlichung, welche den Vortheil hat, daß sie gewissermaßen den kommenden Geschlechtern das persönliche Dasein jener bevorzugten Wesen verlängert. Denn, indem man den Marmor oder das Erz zwingt ihre schönen Züge, ihre edle Haltung festzuhalten und auf immer den Zeitgenossen wiederzugeben, scheint man sie gleichsam heraufzubeschwören zu ewigen Zeugen der Ehren, die ihrem Genie, ihren Werken, ihren Verdiensten gespendet werden, um auf immer durch ihre feierliche Gegenwart Theil an dem Geschick ihres Vaterlandes zu nehmen, durch ihr Andenken seinen künftigen Ruhm zu heiligen und ihm in Gefahren durch ihr Vorbild als Palladium zu dienen. Schwerlich dürfte sich eine achtungsvollere und zugleich zartfühlendere Gedächtnisfeier und geeignetere Weise finden lassen, um einem der Liebe zum Ruhme, zum Schönen und Nützlichen geweihten und oft sogar geopferten Leben die wohlverdienten und schuldigen Huldigungen darzubringen.

Diese Bevorzugung eröffnet zugleich der Kunst des Bildhauers

eine reiche Quelle der Inspiration. Sie giebt ihm Gelegenheit, öfter von der Sphäre des Gefühls und des Gedankens in die der Geschichte zu treten und der Verkörperung bestimmter Ideen nachzugehen, welche sonst nicht im Kreise der Beredtsamkeit des Meißels liegen. Gezwungen, nicht nur die Größe der Männer, die er den Jahrhunderten überliefern soll, genau zu erkennen, sondern auch in ihr geistiges Wesen einzudringen, bis er gleichsam den Strahl auffängt, der sich über ihre Person ergießt, den Blick mit mildem, sanftem Widerschein belebt oder auch den Konturen den Charakter gebieterisch lebendiger Bestimmtheit aufdrückt, findet der Bildhauer, um zu der Menge zu reden, eine Form, die er ihr vertraut, verständlich und theuer macht und durch welche er sich mit ihr in unmittelbare Beziehungen setzt.

Da die Statuen meist erst nach dem Tode ihrer Modelle den Künstlern in Auftrag gegeben werden, so wird hiedurch ihre Ausführung theils leichter, theils schwerer. Ist der Künstler der Anforderung einer skrupulös materiellen Ähnlichkeit enthoben, so sieht er sich dagegen jener so tiefen Beobachtungen beraubt, welche uns zuweilen im ersten Augenblick schon die verborgensten Eigenthümlichkeiten einer erhabenen und eben dadurch geheimnisvollen und in sich abgeschlossenen Seele begreifen lassen. Er muß Linie für Linie einer Todtenmaske oder einem stummen Bilde nachschaffen, das Geheimnis ihres Lebens und ihres Ausdrucks aber in der Geschichte und in den Werken dessen aufsuchen, den er gleichsam in das Leben zurückzurufen bestimmt ist. Er muß in diese Werke bis in ihre innerste Falte dringen und ihre Schleier kraft einer sympathischen Divination zu lüften suchen. Er muß Dichter sein, um die Poesie unter der Prosa des Daseins zu erkennen, und nicht selten muß er die Prosa aus der Fülle der Poesie zu scheiden wissen. Er muß begreifen, was Werk der Begeisterung, was Werk des Willens war; er muß die Worte, welche die Konvenienz des Herzens oder des Verstandes eingegeben, von denen zu sichten wissen, die sich gleich einem unwillkürlichen Seufzer aus dem Innersten der Seele hervordrängten; ja noch mehr: er muß die von den Zeiten und Ereignissen bedingten Handlungen bestim-

men können und diejenigen ahnen, die dem natürlichen Impuls entsprangen.

Betrachtet man das Standbild Herder's, welches soeben in Weimar enthüllt wurde, so kann man nicht umhin das hohe Verdienst des Künstlers zu würdigen, welcher dem Tode zu entreißen suchte, was derselbe längst verschlungen, und der Gestalt durch Ehrfurcht einflößende Verhältnisse den Adel und die Schönheit der Seele zu verleihen wußte. Dieses Standbild, durch Schaller in München ausgeführt, ist durch die Feinheit seiner Auffassung besonders bemerkenswerth. Es bekundet eine volle Kenntnis und geistige Würdigung dieses großen Mannes, der uns hier so ganz wie aus seinen Schriften entgegen tritt. Die milde Heiterkeit, die von Falten und Sorgen freie Stirn, das gütig friedfertige Lächeln, der, wie wir ihn uns bei Herder vorstellen, mehr intelligente als durchdringende Blick — das alles ist mit großem Adel der Haltung, mit großer Feinheit des Ausdrucks wiedergegeben. In seiner Rechten hält Herder eine Rolle mit dem von ihm adoptirten Wahlspruch:

„Licht, Liebe, Leben“,

welchen Karl August auch auf seinen Grabstein eingraben ließ — eine Inschrift, weniger romantisch, aber inspirirter als die, welche Wieland für sein Grabdenkmal bestimmte[1]).

Diese Hand ist nicht allein von großer Schönheit und seltener

---

1) Wieland ist in Oßmannstedt, einem kleinen, ihm damals gehörenden und ohngefähr eine Stunde von Weimar entfernten Landsitze, begraben. Auf einem dreiseitigen Obelisk sieht man auf der einen Seite das Symbol der Unsterblichkeit, einen Schmetterling, über dem Namen seiner vertrauten Freundin Christine Brentano; auf der anderen zwei in einander geschlungene Hände und den Namen seiner Gattin, und auf der dritten eine Lyra über seinem eigenen Namen. Der Obelisk ist mit folgender Inschrift umgeben: Die Liebe und die Freundschaft im Tode vereinigt. Die Särge der drei Personen sind wirklich an dieser Stelle beigesetzt. Wieland hatte eine kleine Summe bestimmt, welche so lange verzinst werden sollte, bis sie hinreichte, um ein eisernes Gitter um diesen Platz zu bestreiten. Dasselbe ist mehr als dreißig Jahre nach seinem Tode errichtet worden!

Vollendung, auch ihre Bewegung ist voll Festigkeit und Energie, welche mit der übrigen Stellung harmonirend dem Ganzen die Haltung der Würde giebt, die den Apostel der Humanität, welcher er einen so aufrichtigen und glühenden Kultus gewidmet, charakterisiren mußte. In der Neigung des Kopfes, in den Linien des Gesichtes, in dem, was die Augen sagen, erkennt man sogleich die so leicht erregte und beständig bewegte Sensibilität, welche Herder gleichsam zwang, unermüdlich den verschiedenen Weisen der natürlichen Sensibilität nachzuforschen, wie sie sich im ersten Lallen der Volkspoesie bei den verschiedensten Nationen einen Ausdruck geschaffen hat.

Schaller hat bei seinem schönen Standbilde auf das glücklichste den Eindruck wiederzugeben gewußt, welchen der Dichter-Philosoph auf seine Zuhörer machen mußte und welchen er immer in der Seele seiner Leser hervorrufen wird. Verdanken wir ihm doch Gedanken, die groß und warm aus wahrhaftem Herzen kommend, seinerzeit mächtig und erhebend auf die Geister Deutschlands eingewirkt haben und ebenso bewundert wurden wie seine reizenden Dichtungen voll naiver Grazie, voll frommen Aufschwungs, voll Begeisterung für die Tugend und voll lieblicher Illusionen. Scheint doch er, der so innig unsere besten Neigungen kannte, wissentlich ignoriren zu wollen, wie diese sich in der menschlichen Seele verlieren, um der Herrschaft energischerer und heftigerer Leidenschaften Platz zu machen.

Das Standbild lehnt sich fast an die Domkirche, in der Herder gewöhnlich predigte. Erst nach heftigen Debatten wurde, obwohl viele Personen nicht grundlos eine andere Stelle wünschten, diese gewählt. Es ist nicht an uns die dogmatische Orthodoxie dieses Denkers zu beleuchten, welcher das Christenthum als die mildeste aller Glaubenslehren liebte und die römische Kirche als die festeste aller Regierungen bewunderte, so daß es beinahe erlaubt ist zu sagen, er habe sich nahe daran befunden mehr katholisch als christlich zu sein. Wir begreifen die scheinbare Rücksicht vollkommen, welcher man nachkam, als man dieses Denkmal nahe an dem Tempel aufstellte, in dem Herder während einer langen Reihe von

Jahren seine geistlichen Amtspflichten ausgeübt hat; trotzdem können wir nicht umhin zu bekennen, daß uns der von der anderen Partei vorgeschlagene Platz zur Errichtung des Denkmals, welcher im Park gegenüber einer der schönsten Straßen der Stadt liegt, viel günstiger für seine moralische und materielle Wirkung geschienen hatte.

Wir kennen die Einwendungen, welche gegen das Projekt, ein bronzenes Standbild unter Bäumen aufzustellen, gemacht werden. Dieselben würden jedoch in dem vorliegenden Falle weniger stichhaltig sein wegen der goldigen, hellen und glänzenden Farbe des zu Herder's Statue verwandten Metalls, welches sich auf einem Hintergrunde alter dichter Bäume, deren düsteres Laub einen beinahe schwarzen Vorhang bildet, vortheilhafter abheben würde als von einer grauen Mauer, an welche die Statue jetzt gelehnt scheint; denn die Bestimmung des Platzes als Markt erlaubte nicht, sie in der Mitte desselben, wie es natürlich gewesen wäre, zu errichten. In einer mit dem idyllischen Sinne Herder's und seinen so reinen Neigungen für die Scenen einer lachenden Natur so sehr übereinstimmenden malerischen und ländlichen Umrahmung würde das Standbild in seinem Beschauer nicht das traurige Gefühl anregen, welches der stete Gegensatz zwischen einer vor Jahrhunderten mit so demüthigem und feurigem Glauben erbauten Kirche und dem glänzenden, zur Ehre eines ihrer Seelsorger errichteten Denkmal erweckt, welcher nur noch einen Mythus auf denselben Altären suchte, auf welche, wie die anbetenden und hoffenden Gemüther damals glaubten, Gott selbst herniederstieg.

Die Inauguration dieses Standbildes fand am 25. August, dem Tage, an welchem Herder 1744 geboren worden, statt. Dieses Datum, sowie das seines Todes, der 18. December 1803, ist auf das Piedestal von grünlichem Marmor eingegraben, das außerdem noch die Worte trägt:

Von Deutschen aller Lande.

Diese Inschrift bezieht sich auf die zahlreichen und bedeutenden Gaben, welche aus allen Landen, aus Frankreich, England und

besonders aus Amerika von daselbst ansässigen Deutschen in Folge der mit dem Jahre 1844 abzuschließenden Subskription eingesandt wurden. Die Subskription selbst war von den Freimaurerlogen in Darmstadt und Weimar bei Gelegenheit der hundertjährigen Erinnerungsfeier der Geburt eines der ersten Philosophen des Humanitarismus in Anregung gebracht und eröffnet worden.

Am Abende des 24. August, dem Vorabende dieses Festes, wurde im Theater: „Der befreite Prometheus“ aufgeführt, den Herder für die Scene bestimmt und nebst einigen anderen unter seinen zahlreichen Schriften im allgemeinen weniger bekannten Gedichten in Dialogform unter dem Titel: „Dramatische Scenen“ zusammengefaßt und herausgegeben hat. Unter diesen schien uns „Der befreite Prometheus“ sich vor den anderen durch das Kolorit des Gefühls und eine Zusammenstellung von Ideen auszuzeichnen, deren erhabenes und harmonisches Ganze zu den besten Darstellungen dieses Stoffes zu zählen ist und als eine der besten betrachtet werden kann, welche den edlen und höchsten Inspirationen dieses Dichters entsprangen.

Wie er selbst es angedeutet, mußte der Natur der Dichtung nach und, um die starken in ihr liegenden Errregungen ausdrücken zu können, die Musik sich mit ihr verbinden. Ohne eine Verbindung mit Gesang und Instrumental-Musik, welche die tiefen und erhabenen Gefühle näher und bestimmter bezeichneten, als es die Worte des Verfassers, die nur ein Entwurf zu nennen sind, gethan haben, wäre es unmöglich gewesen dieses Werk in Scene zu setzen. Außerdem wohl ebenfalls werthvoll würde es mit den Kartons zu vergleichen sein, welche die großen Meister als Muster für Teppiche oder Mosaiken gezeichnet haben, die aber mehr als kostbare Reliquien aufbewahrt werden.

Der Dichtung selbst mußte in Folge dessen eine große Ouverture vorausgehen, welcher die Chöre, die wir für diese Gelegenheit komponirten, verbunden durch von Schauspielern deklamirte Dialoge folgten. Die Art und Weise, wie das Ganze in Scene gesetzt war, das Erscheinen der Personen in antikem Kostüme in einer Vorstellung, die sich ihrer Natur nach, sowie durch das Nichtvorhandensein der

vom Drama bedingten Handlung mehr dem Oratorium als dem letzteren näherte, brachten eine überraschende Wirkung hervor, welche sich den ungetheilten Beifall des Publikums errang. Man schien eine Reihe tönender Gemälde vor sich zu sehen, bei welchen die Gestalten zu Gesang, der Gesang zu Gestalten wurde. —

Am Morgen des 25. August zogen einige Bataillone der Bürgerwehr, die Zünfte der Stadt mit ihren im Winde flatternden und mit alten und seltsamen Wahlsprüchen geschmückten alten Bannern auf und versammelten sich mit Deputationen der Behörden, der Magistratur, des Lehrerstandes u. s. w. auf dem Platze, in dessen Mitte, dem noch verschleierten Standbilde gegenüber, sich die für die großherzogliche Familie bestimmte Tribüne erhob. Rath Schöll hielt als Vorsitzender des Comités, dem die Leitung des ganzen Unternehmens anvertraut gewesen war, die Festrede, nach welcher die Statue von ihrer weißen Umhüllung befreit wurde, während Chöre Verse sangen, aus welchen wie in unendlichem Widerhall die Worte: Licht, Leben, Liebe hervortönten, welche Herder zu seiner Devise erhoben, indem er sie um ein Alpha und Omega schlang. Nachdem das Standbild feierlichst der Obhut des Bürgermeisters übergeben worden, hielt ein alter Freund und Kollege des großen Mannes, der mehr als siebzigjährige Rath Horn, zum Schluß der Feier noch eine Rede.

Unter den zahlreichen Gästen, welche dieses Festes wegen nach Weimar gekommen, nennen wir nur den Autor der Statue, den Bildhauer Schaller, Ernst Förster aus München, Dingelstedt, welcher bei Gelegenheit der Erinnerungsfeier des hundertjährigen Geburtstages Goethe's den vor der Aufführung des „Lohengrin“ gesprochenen schönen Prolog dichtete, Gutzkow, der eben mit der Herausgabe seines zehn Bände starken Romans „Die Ritter vom Geiste“ beschäftigt ist — ein neuer Orden, bei dem er mit vollstem Rechte auf die höchsten Grade Anspruch erheben darf —, Chorley, der gewandte und geistreiche Verfasser von »Music and Manners in Germany«, ein geschmackvoller Publicist voll feinen und wohlwollenden Spottes, in seinen Anforderungen in Sachen der Kunst intelligent nnd maßhaltend, in seiner Kritik klar und

gerecht, dabei mit seltenem Takte es vortrefflich verstehend die Rechte der unumgänglichen Regeln zu behaupten, ohne die Versuche der vorwärtsstrebenden und inventiösen Begeisterung zu entmuthigen.

Wir hätten gewünscht, daß dem Fest-Progamm gemäß Händels „Messias“ am Abende des 25. August in der Domkirche zur Aufführung gekommen wäre. Die zahlreichen schon jetzt anwesenden Tonkünstler, gekommen, um das gigantische Werk Richard Wagner's zu hören, dessen Namen schon die Aufmerksamkeit der gesammten musikalischen Kritik Deutschlands auf sich gezogen, hätten gewiß gern diesen einfachen und erhabenen Akkorden eines Stils gelauscht, von welchem wir uns so sehr entfernt haben. Vielleicht wäre es ihnen von besonderem Reiz gewesen die Eindrücke zu vergleichen, welche diese beiden Meisterwerke hervorbringen, die so verschieden von einander sind, wie die dorische Säulenordnung von der ägyptischen, deren emporragende Kapitäle reich und gefällig von reizendem Laubwerk umwunden sind. Ein bedauernwerthes Mißverständnis verhinderte die Aufführung dieses Oratoriums, das man besonders gewählt hatte, weil sein in Deutschland gesungener Text eine von Herder selbst stammende Übersetzung des englischen Textes ist.

Bei dieser Gelegenheit waren die einst von Herder bewohnten Zimmer ausnahmsweise dem Publikum geöffnet. Herr Röhr, welcher dieselben als sein Amtsnachfolger bewohnt hatte, aber auch nicht mehr unter den Lebenden weilt, hatte sie ganz in dem Zustande erhalten, in welchem sein berühmter Vorgänger sie verlassen hatte. In einem blauen Saale sah man mehrere Bildnisse Herder's, welche, obwohl nach der Natur gemalt, doch weit davon entfernt sind uns den Gefeierten mit solcher Wahrheit wiederzugeben, wie die Statue Schaller's.

Gegenüber dieser Wahrnehmung sagten wir uns, daß wenn es dem Dichter, wie dem Künstler überhaupt begegnet sich zu täuschen und das Schöne zu suchen, wo sie es nicht finden, ihnen dagegen — aber nur ihnen allein — als Ersatz die Macht verliehen ist es da zu fassen, wo es anderen entflieht, und es den Blicken aller in seinem lichtesten Glanze zu enthüllen. Beschuldigt man sie auch — und nicht mit Unrecht — vor Illusionen die Wirklichkeit zu übersehen,

so können sie hinreichenden Trost in dem Gefühl finden, daß es noch eine andere und schönere Wirklichkeit giebt, die nur sie allein zu verstehen und zu entdecken im Stande sind.

In diesem Zimmer sah man mehrere mit Sorgfalt erhaltene Reliquien: unter anderen eine seidene Mütze, von der Großherzogin Amalie eigenhändig gearbeitet, deren reine und erhabene Seele für so von Humanität erfüllte Lehren und für eine so einnehmende Persönlichkeit, wie die Herder's, eine noch lebendigere Sympathie empfand als für die kühneren und mächtigeren Geistesanlagen der anderen berühmten Männer, mit welchen sie sich umgab, und dieser gegenseitig so würdigen Freundschaft das rührendste Zeugnis der schönsten Regungen ihres Herzens widmete. Neben diesem Andenken sah man die Feder, welche Herder's schwach werdende Hand zuletzt berührt hatte, sowie seine Bibel, die auf ihrem verschabten Saffian noch in goldenen Buchstaben die Chiffre: J. G. Herder erkennen läßt.

Mit einer gewissen Andacht ergriffen wir dieses Buch, und mit der Ehrfurcht, welche die Überreste der großen Werke großer Geister gebieten, blätterten wir, ob nicht eines seiner zahlreichen Zeichen noch an einer der Stellen zu finden sei, über welche er seine gelehrten apologetischen, so viel bewunderten Glossen geschrieben. Wir versuchten uns die Stunden zurückzurufen, in welchen der Philosoph mit vor Kälte starren Fingern diese Blätter umschlug, deren Bilder von der hebräischen Poesie durchglüht und durchflammt waren; — wir versuchten uns vorzustellen, welchen Eindruck wohl diese Verse mit ihrer zitternden Leidenschaft, ihrem heftigen Schmerz, ihren so gebieterischen Aspirationen auf seine sanfte Phantasie gemacht haben mußten. Beim 18. Psalm öffnete sich das Buch vor uns. Indem wir diese düstere und prachtvolle Beschreibung des Untergangs der gesammten Natur, der Zerstörung der Schöpfung beim Herannahen des Herrn lasen, dieses Gottes Israels, der es nicht verschmäht in seiner ganzen Majestät, mit Gefolge, auf den Anruf eines seiner Diener ihm zur Hilfe zu erscheinen, fragten wir uns: ob der Apostel der Humanität sich wohl ebenso mit der Pracht des Gefühls, welche der königliche Prophet in der üppigen Fülle seiner Bilder barg, und mit der erhabenen

Leidenschaft, welche diese heilige Ode athmet, wie mit dem ruhigeren lyrischen Ausdruck des folgenden Psalms innerlich verbinden konnte?

Wenn man in Weimar ist, dieser Stadt, wo sich während der glänzendsten Periode der deutschen Literatur Männer vereinigt fanden, die über das Recht disputiren konnten, wer von ihnen ihr seinen Namen geben sollte, denkt man unwillkürlich über den Grund nach, welcher für Herder früher als für die anderen ein Monument bestimmte. Diese Thatsache ist nicht ohne Bedeutung, und wir möchten glauben, daß ihre Ursache in der Kraft der auf ein Gefühl der Humanität gegründeten Sympathien zu suchen ist. Wie groß auch immer das Erstaunen und die Bewunderung sein mögen, welche das größere dichterische Talent eines Wieland, die die edelsten Harmonien entsendende Leier eines Schiller, die weite Intelligenz eines Goethe in uns erregt: die Menschen preisen denjenigen zuerst, der sich auf die Wohlthaten des Lichtes, dieser ersten Bedingung unserer Größe, auf die Rechte des Lebens, der ersten Grundlage der Gesellschaft, auf die Gesetze der Liebe, der ersten Quelle ihres Glückes und ihrer Beständigkeit, berief: Licht, Liebe, Leben — Alpha und Omega der Civilisation!

Die Statuen Schiller's und Goethe's erheben sich bereits in Stuttgart und Frankfurt, aber es ziemte sich wirklich, daß die Herder's die erste in Weimar wurde, wo man bald — dessen sind wir gewiß — auch die der anderen großen Männer, deren Vorliebe für diese Stadt ihr Ruhm war, sowie die des Fürsten errichten wird, dem es eine Ehre gewesen ist, dieselben um sich zu versammeln. Wenn wir sagen: „es ziemte sich", daß Weimar zuerst Herder's Monument besaß, so liegt der Grund darin, daß die Geschichte Weimars eine Reihe von Fürsten aufzuzählen hat, die von Humanitätsliebe auf das innigste und lebendigste durchdrungen waren — Fürsten, die gut, sorgsam für das materielle Wohl ihres Volkes, religiös, gewissenhaft waren und der Aufklärung einen so nachhaltigen Schutz gewährten, daß ihre Regierungen zu verschiedenen Malen die glänzendsten Epochen für die Literatur und die Künste bezeichnet haben. Einige der hier folgenden und dem Prologe Dingelstedt's entnommenen Strophen geben in beredter Sprache die

Ideen wieder, welche wir aussprechen möchten, indem wir von diesem Thüringen reden, das schon so oft gepriesen und besungen wurde.

— — — — — — — — — — — — —

„Hoch schimmert über deiner Berge Zinne
Ein dreifach Sternbild der Vergangenheit,
Die Wartburg tönt vom süßen Lied der Minne,
Von Landgraf Hermann's heißem Sängerstreit;
Aus Herzog Wilhelm's fruchtbarlichem Orden
Erklingt dein Lob in preisenden Akkorden,
Und neu ersteht, ein Zeuge dieser Stunde,
Karl August's wunderbare Tafelrunde.

„Da nahen sie in feierlichem Zuge:
Des Dichterfürsten hehre Majestät,
Der Sänger mit dem idealen Fluge,
Der Hohepriester der Humanität,
Der Freund antiker Grazien und Camönen,
Und mitten drin der Schöpfer dieser schönen
Und reichen Welt, der aus der kleinen Raute
Von Weimar Deutschlands ew'gen Lorbeer baute.[1])

„Sie waren unser, alle diese Sterne,'
Die einst mit ihrem Licht die Welt erfüllt;
Hier standen sie vereinigt, eh' die Ferne
Des Grabes sie zerrissen und verhüllt.
Im Monument mag Schwaben oder Franken
Den todten Helden spät und reuig danken:
Wir haben die lebendigen besessen
Und nimmermehr verstoßen, noch vergessen!

„Und siehe da: den wir zuerst verloren,
Zuerst von allen in die Gruft versenkt,
Der wurde jüngst uns wiederum geboren,
Zum zweitenmal im eh'rnen Bild geschenkt.
Er kommt zurück. O käme mit ihm wieder
Die gold'ne Zeit der Minn'- und Meisterlieder,
Das reine Alter menschlicher Ideen,
Die wir so tief durch ihn erfaßt gesehen!

— — — — — — — — — — — — —

---

1) Anspielung auf den Rautenzweig, welcher das Wappen der sächsischen Häuser durchkreuzt.

„Das, Weimar, sei dein Amt und deine Sendung,
Daß du in solchem Dienst die Hände rührst,
Und deine Überlief'rung zur Vollendung,
Den Schatz zu Tag, an's Ziel das Streben führst!

— — — — — — — — — — — —

„Dann wirst du, was du warst zu Goethe's Zeiten,
Auch heute sein in gleich bewegter Zeit:
Asyl dem Flüchtling, Tempel dem Geweihten,
Hafen und Eiland in der Woge Streit.
Als Alma Mater wird dich Deutschland segnen
Und gern auf deiner Schwelle sich begegnen,
In deinem würdevoll bescheid'nen Frieden
In sich gesammelt, von der Welt geschieden".[1])

— — — — — — — — — — — —

Der Prolog, dem wir diese Strophen entnommen, wurde vom Hofschauspieler Jaffé vor einem zahlreichen Publikum gesprochen und mit dem größten Beifalle aufgenommen. Es war der Abend des 28. August — und man darf behaupten, daß der Gedanke, mit „Lohengrin" die Erinnerung an Goethe zu feiern in jedem Punkte dieser Feier würdig war. Denn Richard Wagner, ebenso Dichter wie Musiker, verlieh dem Texte seiner Oper durch die gediegene Originalität seines Stils, die Schönheit seines Versbaues, die geniale Anordnung der dramatischen Intrigue und beredte Sprache der Leidenschaft das volle Interesse, die ganze literarische Vollkommenheit einer Tragödie.

Diese Oper ist zweifellos als ein Ereignis in der deutschen Musik, als der Ausdruck eines neuen Systems in der dramatischen Kunst zu betrachten. Und sicherlich verdiente sie als ein von der Muse des alten Germaniens inspirirtes dichterisches Erzeugnis jüngster Zeit, zur Verherrlichung eines Festes beizutragen, dessen Gegenstand Goethe war.

1) Das ganze Gedicht: „Theater-Rede vor Richard Wagner's „„Lohengrin"", nach dem Herderfeste am Goethetage (28. August 1850) aufgeführt auf der Hofbühne zu Weimar" ist in die Sammlung „Nacht und Morgen", neue Zeit-Gedichte von Franz Dingelstedt, aufgenommen. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'scher Verlag. 1851.

II.

Welches auch immer der Grad der Bewunderung, der Sympathie und der Zustimmung sein mag, den man den musikalischen Werken Wagner's bewilligt, so werden doch seine erklärtesten Antagonisten, ja selbst seine Lästerer weder die hervorragenden Eigenschaften ihrer Harmonien und ihrer Instrumentation, noch die große Arbeit und die unermüdlichen Studien, von denen sie zeugen, noch das Genie des Komponisten, das sie offenbaren, verneinen können. Jede seiner Schöpfungen ist tief durchdacht, jede kunstgerecht ausgearbeitet. Ihr Stil ist erhaben, die Banalität von ihnen ausgeschlossen. Ihre Süjets sind poesievoll und die ganze Gewalt ihrer Empfindungen zum Ausdruck gebracht. Wenn aber seine Opern bis jetzt noch wenig bekannt sind und die Impresarien noch Anstand nehmen sie zur Aufführung zu bringen, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Ursache hievon nicht in den materiellen Schwierigkeiten seiner Partituren zu suchen ist — sie wären bald besiegt! —, sondern in den wirklichen Schwierigkeiten, welche sich der Einführung eines neuen Systems in die Kunst der dramatischen Komposition entgegenstemmen, während doch gerade ein solches vor allem die Gunst des Publikums, das neuen Gewohnheiten gegenüber oft so widerspenstig ist, gebieterisch verlangt.

Unter den Ideen, die Wagner in seinen Schriften über die Kunst und ihre Zukunft entwickelt hat, die jedoch hier in ihren mannigfaltigen Verzweigungen wiederzugeben nicht in unserer Absicht liegt, ist die Konception des Drama als solchen, nach noch unbekannten, neuen Bedingungen, diejenige, welcher die Richtung seines Genies am unmittelbarsten zustrebt.

Lange Zeit hindurch schöpfte man das Hauptinteresse scenischer Darstellungen aus einer der Künste, die bei denselben mitwirken, während man die anderen unter die Nebendinge verwies. Man war mit einer armseligen Musik in den Zwischenakten einer Tragödie zufrieden; von den Operntexten verlangte man nur eine mittelmäßige

Dosis von Wahrscheinlichkeit und poetischer Konception, und auf das Spiel und die Mimik der Sänger und alles hieher gehörige legte man einen nur sehr untergeordneten Werth. Nach und nach fügten die Komponisten und Darsteller zu wesentlichen Eigenschaften ihres Berufs noch die Vorzüge eines zweiten und verbanden die Wirkung der einen Kunst mit der Wirkung einer anderen, die sie sich in gleich hohem Grade anzueignen gesucht hatten. Hiedurch erhöhten sie den Reiz ihrer Kunst und weckten den Geschmack des Publikums für auserlesenere Genüsse.

Nach dieser Seite hin war es Meyerbeer, welcher seinen prächtigen Partituren einen Einschlag von lebendigstem Interesse einwob, waren es die Malibran und ihre Schwester Viardot-Garcia, welche sangen als Tragödinnen. Das Publikum, obwohl ganz Enthusiasmus und Bewunderung gegenüber diesen seltenen Ausnahmen, wurde indeß nicht ungerecht gegen solche, welche sich auf die einfachen Anforderungen ihres Faches beschränkten. Aber auch eine glühende Phantasie, ein außerordentliches Genie trat auf, bestimmt eine zwiefache Krone von Flammen und Gold zu tragen, und träumte ehrgeizig, wie Dichter träumen, von einem kommenden Fortschritt, der, wenn es je der Kunst verliehen ist ihn zu verwirklichen und der Gesellschaft ihn zu genießen, nur in einer Zeit sich verwirklichen kann, wo das Publikum nicht mehr aus dieser wankelmüthigen, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden und dünkelhaften Masse zusammengesetzt ist, welche in unseren Tagen das Theater besucht, Urtheile fällt und Gesetze diktirt, denen selbst die Kühnsten mit Mühe widerstehen.

Wagner, dieser begeisterte Künstler, dem gegenüber es nicht ausreichend ist zu sagen, daß er in seiner Liebe zum Schönen gewissenhaft sei — denn an seiner Seele zehrt die edle und geheime Wunde des Fanatismus der Kunst! —, Wagner, dessen Geist eben so sehr durch seltene Fähigkeiten, wie durch hohe Bildung für die Reize aller Künste gleich empfänglich war, und dessen Herz mit derselben Erregung vor der „Iphigenie“ des Euripides, wie vor der Gluck's schlug —, Wagner empfand eine stolze Verachtung vor unseren überkommenen Gewohnheiten. Verletzt von jedem Detail,

welches nicht der höchsten Schönheit des Hauptelementes scenischer Wirkung entsprach, glaubte er, daß es nur eines festen Willens bedürfe, um ein Drama zu schaffen, an dessen Vollendung alle vom Theater vertretenen Künste sich gleichmäßig betheiligten. Er war der festen Überzeugung, daß das Erscheinen eines solchen Drama die bisher aktuelle Methode stürzen würde — diese Methode, welche zu Gunsten der einen bevorzugten Kunst die Hilfe mehrerer anderer herbeiruft, die ihr als Hilfsorgane dienen und bestimmt sind nicht sich zu entfalten — o nein! —, sondern derjenigen mehr Relief zu geben, welcher der Verfasser in seinem Werke die größte Bedeutung beigelegt hat. Wagner selbst war von der Möglichkeit überzeugt, die Poesie, die Musik und vor allem die Kunst des Tragöden fest und innig zu einem Ganzen verweben und sie alle auf der Scene koncentriren zu können. Alle diese Künste müssen nach seiner Ansicht dort verbunden und ausschließlich verschmolzen sein, um die Effekte hervorzubringen, die sie alle durch ihr wunderbar harmonisches Zusammenwirken zu erzielen berufen sind.

Wir sind weit entfernt über den Werth der Gründe voreilig zu entscheiden, welche sich bereits leidenschaftlich in der musikalischen Welt Deutschlands kreuzen, indem sie das Bestreben dieser für großartige scenische Darstellungen noch unübersehbaren Eroberung entweder angreifen oder vertheidigen. Der Gedanke Wagner's ist gewagt, aber schön. Er trägt das Gepräge einer ungewöhnlichen Kühnheit und ist eines großen Künstlers würdig, selbst dann, wenn er sich nicht verwirklichen lassen sollte. Wenn ähnliche Bestrebungen — und wären sie ein Irrthum —, unterstützt von Genie auftauchen, wird es eben so verfrüht, wie überflüssig sein sie preisen oder mit trockenen Auseinandersetzungen bekämpfen zu wollen. Plaidiren sie nicht selbst genug zu ihren Gunsten durch das Ziel, das sie sich gesteckt haben? Haben sie nicht schon an und für sich hinreichend mit den Thatsachen und natürlichen Hemmnissen zu thun, die ihnen entgegentreten? Wenn sie siegen sollten — und ließe sich ihnen nach so manchen unerwarteten Siegen diese Möglichkeit absprechen? —: weshalb dem Rad eines so prachtvollen Triumphwagens einen Hemmschuh anlegen?

Es liegt keineswegs in unserer Absicht hier alles, was man für oder gegen Wagner's System sagen könnte, zusammenstellen. Es werden sich Leute genug finden, welche das mit einer Wärme und einer Kraft der Parteilichkeit thun, die wir zu einem solchen Streite nicht mitbringen können, die aber vielleicht nothwendig sind, um alle Vorzüge und alle Fehler irgend eines Systems klar an das Licht zu stellen. Daß wir die allgemeinen Grundzüge der Idee dessen, was der Schöpfer des „Tannhäuser" Drama nennt, andeutend mittheilten, hielten wir für unsere Pflicht, weil gerade sein letztes Werk „Lohengrin", das hier in Weimar und überhaupt zum ersten Male in Scene ging, diejenige seiner Schöpfungen ist, welche sie am entschiedensten vertritt, weil es diejenige ist, die aus seinem innigsten und lebendigsten Empfinden hervorgegangen zu sein scheint, diejenige, welche am konkretesten die edelsten Züge seiner Individualität wiedergiebt, und endlich diejenige, der man unmöglich gerecht werden kann, wenn man in ihr die alte Faktur einer Oper, die gewohnte Eintheilung der Gesangstücke in Arien, Romanzen, Soli und Tutti, mit einem Worte, die ganze adoptirte Ökonomie suchen will, bei der es gilt nur Sänger und Melodien, und zwar oft in einem zu Gunsten der ersteren willkürlichen Verhältnisse zur Geltung kommen zu lassen.

Wagner hat sich feierlichst von der Berücksichtigung der herkömmlichen Ansprüche der **prima donna assoluta** oder des **basso cantante** losgesagt. In seinen Augen giebt es keine Sänger, giebt es nur Rollen. In Folge dessen findet er es höchst natürlich, eine erste Sängerin während eines ganzen Aktes schweigen und nur stumm spielen zu lassen, wenn durch ihre Gegenwart die Wahrscheinlichkeit des Ganzen unterstützt und gehoben wird — eine Art des Auftretens, die von jeder **diva** Italiens eben so verachtet wird, als sie für dieselbe unausführbar ist.

Man darf nicht erwarten bei ihm Cabaletten oder irgend ein Stück zu finden, das sich für die Pulte gewöhnlicher Piano-Dilettanten eignete. Denn es ist in jeder Hinsicht mehr als schwierig, irgend einen Theil aus der so vollkommenen und gefesteten Einheit, die seine Opern durch ihren Stil bilden, herauszunehmen und von ihnen zu sondern. Fortgesetzt in einer noch undurchforschten Region gehalten,

steht sein Stil dem banalen Recitativ eben so fern, wie den kadenzirten Phrasen unserer großen Arien. Man muß vielmehr darauf gefaßt sein, Personen zu sehen, zu voll von Leidenschaft, um sich dem Zeitvertreib des Vokalisirens hingeben zu können, Personen, bei denen der Gesang, wie die gebundene Rede in der Tragödie, zur natürlichen Sprache wird, welche, weit entfernt die dramatische Handlung aufzuhalten, diese nur ergreifender macht.

Aber während sie mit einer Einfachheit deklamiren, die sich bis zum Erhabenen aufschwingt, findet sich die Musik nicht nur nicht im mindesten in ihrem Bereiche beschränkt, sondern im Gegentheil ihre Grenzen durch das Orchester Wagner's noch weiter ausgedehnt. Ihm übergiebt er es, die Seele, die Leidenschaften, die Gefühle, ja die geringste Erregung seiner Personen widerzuspiegeln und uns zu offenbaren. Das Orchester wird bei ihm das Echo, die zarte Hülle, durch welche wir alle Vibrationen ihrer Herzen gewahren. Man möchte sagen, daß sie in ihm pochen, daß ihr ungestümstes Hämmern, wie ihr leisestes Erbeben durch die bald sonoren, bald durchsichtigen Umhüllungen seiner Töne hindurch zu vernehmen ist. Aus ihm dringt der Schrei des Hasses, das Wüthen der Rache, das Flüstern der Liebe, die Ekstase der Anbetung. Es zeichnet wie in Nebelduft seine mystischsten Träume und färbt mit glänzenden Tinten seine stolzesten Triebe.

Jedes Werk Wagner's führt einen Schritt dem Ziele näher, das er verfolgt. „Rienzi" huldigt noch dem alten Brauche in der Haltung der Recitative, der Duos und der Ensemblestücke. Im „Fliegenden Holländer" macht dieser Brauch schon merklich dem neuen Systeme Platz und „Tannhäuser" ist schon gänzlich von dem befreit, was der Verfasser als Vorurtheile der Überlieferung betrachtet.

Welches auch das Geschick sei, das die Zukunft seinem Systeme vorbehalten: daran ist nicht zu zweifeln, daß die Kenntnis seiner Tonschöpfungen die Opern-Komponisten früher oder später einestheils zu einer beredteren, strenger als bisher mit der Natur der Süjets verbundenen Orchesterbehandlung, und anderntheils

zu einer Wahl von Texten führen wird, deren Inhalt ein ernstes und anhaltendes Interesse bietet und deren Poesie einen von den Rhythmen, in welchen sie sich bewegt, unabhängigen Reiz besitzt. Angesichts der schonungslosen und erbärmlichen Verstümmlung und Verarbeitung der schönsten Tragödien aller Literaturen zu jämmerlichen Scenen und Versen, sobald es gilt der Musik Gelegenheit zu schaffen durch dramatische Situationen ihre Mittel für den Ausdruck der Leidenschaft entfalten zu können, kann man nur die lebendigste Genugthuung empfinden, wenn sich eine Hoffnung zeigt, daß eines Tages alle diese unleidlichen Unwahrscheinlichkeiten, diese lächerlichen Reimereien, diese plumpen Mittel, diese Auswüchse der Phantasie, welche seit so langer Zeit fast immer gut genug schienen, um den größten Meisterwerken des musikalischen Genies als Stoff zu dienen, gänzlich und für immer verbannt sein werden. Ist es denn noch nicht an der Zeit, daß die Tonsetzer Texte zurückweisen, denen gleich, welche Voltaire mit blutigem Spotte in dem so oft wiederholten Bonmot geißelte: »Ce qui serait trop sot pour être dit, on le chante«? Was uns betrifft, so würden wir, wenn es zum äußersten käme oder wenn von zwei Übeln das kleinste zu wählen wäre, am liebsten alles das, was am leichtesten, was am wenigsten ärgerlich und am wenigsten lang, aber zu dumm ist, um gesungen zu werden, von einer natürlichen Stimme gesprochen wissen.

Wie wir bereits gesagt, ist der Text zum „Lohengrin" an sich ein dramatisches Werk voll Schönheiten ersten Ranges. Um jedoch den scenischen Gang des Stückes zu verstehen, die Intention und den Gehalt der Musik von dem ersten Takte der Introduktion an zu erfassen, muß man zuvor das Geheimnis kennen, um welches sich die ganze Handlung des Drama dreht, das sich aber erst in der letzten Scene enthüllt. Dieses Geheimnis liegt in der Sage des heiligen Gral, die man in Ritterromanen findet und welche besonders in den Dichtungen Wolfram's von Eschenbach eine hervorragende Rolle spielt. Das Süjet des „Lohengrin" ist ein Extrakt dieser Dichtungen. Ihnen ist mit wenigen geringfügigen, doch von der Bühne bedingten Umänderungen die eigentliche

Handlung entnommen. Aber mit welcher Poesie des Gefühls hat Wagner sie wiedergegeben! Wenn Begebenheiten Interesse erregen, so geschieht es durch die Empfindungen und Schmerzen, die sie im menschlichen Herzen erwecken und wer diese am besten schildert, ist ihr wahrer Poet!

Wolfram von Eschenbach war einer der berühmtesten Minnesänger des 13. Jahrhunderts, einer der Sänger, die sich im Sängerkriege auf der Wartburg besonders auszeichneten. Er gehört zur spiritualistischen Schule der Dichter jener Periode und behauptet einen der ersten Plätze unter denen, welche damals die Gemüther für die Keuschheit und Reinheit in der Liebe, für den Glauben und die poetisch-frommsten Gefühle entflammten. Die Chroniken berichten, daß er das Lied vom Lohengrin zum ersten Mal auf Bitten des Landgrafen Hermann von Thüringen, der anwesenden Frauen und selbst seines Feindes, des Magiers Klingsohr, an einem Tage gesungen habe, an welchem dieser ihn zum Bösen zu verführen und dem Teufel zu gewinnen suchte, indem er seinen Neid und seinen Hochmuth durch eine seiner eigenen überlegene Wissenschaft zu erregen hoffte und ihm fremdartige Räthselaufgaben stellte. Doch Wolfram von Eschenbach, inspirirt von der heiligen Jungfrau, welcher er so treu diente, löste sie zu Klingsohr's Verwunderung und Beschämung stets mit einer überraschenden Leichtigkeit und auf so natürliche Weise, daß er seinen Gegner ganz verwirrte. Und dieser räthsellösende Dichter-Sänger Wolfram von Eschenbach ist der Verfasser der berühmten Epopöen „Parcival" und „Titurel", und Parcival's Sohn, Lohengrin, ist der Held dieser auf die Sage vom heiligen Gral gegründeten Dichtung.

Der heilige Gral (sanguis realis, sang real, das wahre Blut) war eine aus einem kostbaren und glänzenden Steine, der bei Lucifer's Sturze aus dessen Krone fiel, gefertigte Schale. In dieser Schale wurde Brod und Wein von unserem Heiland beim heiligen Abendmahle gesegnet; in ihr fing Joseph von Arimathia das Blut auf, welches aus der Seitenwunde des am Kreuze Sterbenden floß. Joseph brachte diese Schale nach England, wo sie später der Obhut des Königs Artur und der Ritter der Tafel-

runde anvertraut wurde. Dann führte Parcival — der vollkommenste der Ritter — den heiligen Gral nach Indien, von wo er nach Montsalvatsch kam, der nach einigen in Aragon, nach anderen in Indien lag. Es war dies ein geheiligter Berg, umgeben von einem Cypressen- und Cedernwalde, den niemand durchdringen konnte, wenn er nicht in geheimnisvoller Weise durch Gottes Willen geführt wurde. Dort baute Titurel einen prächtigen Tempel aus Gold, aus Holz von Aloe und aus kostbaren Steinen, wo der heilige Gral aufbewahrt wurde. Im Sommer herrschte hier liebliche Kühle und laue Lüfte wehten im Winter.

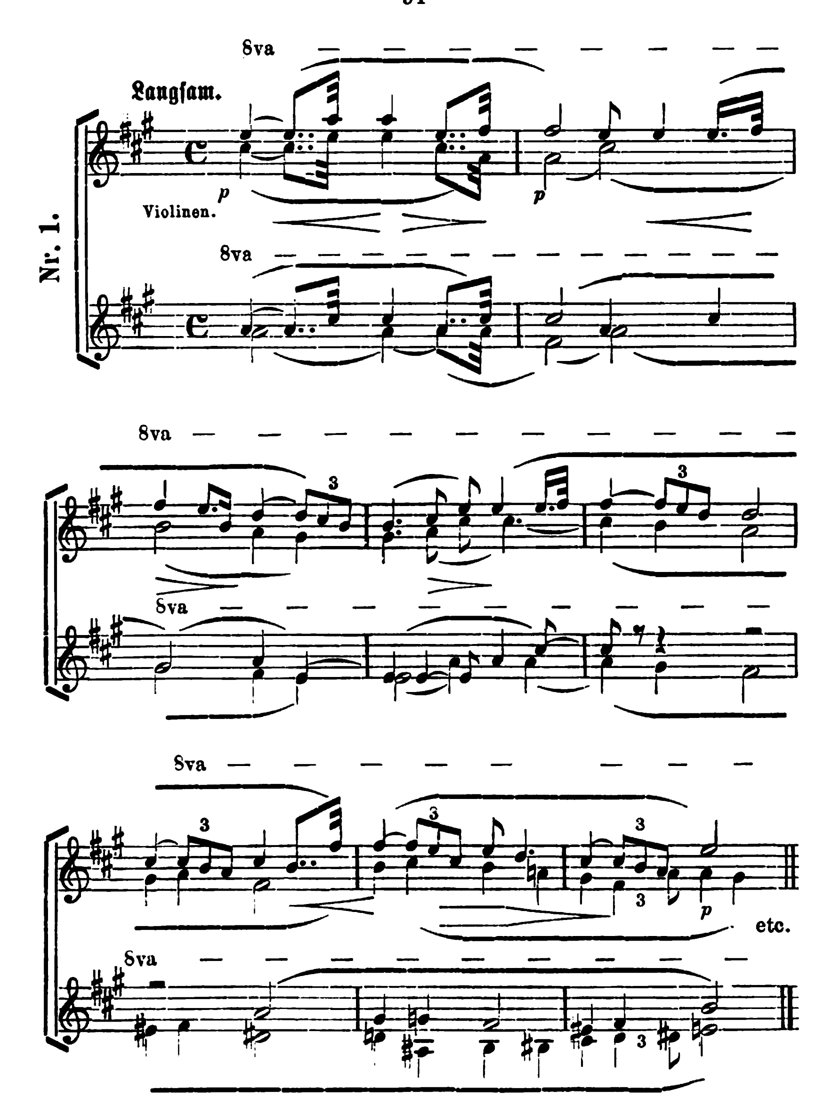
Die Sorge und die Hut dieses Tempels wurde Rittern anvertraut, vom heiligen Grale selbst gewählt und berufen durch Zeichen, vermittelst deren er alle seine Befehle ertheilte. Wer den heiligen Gral nur einmal gesehen, stand nicht mehr unter dem Tode; wer ihm diente, blieb rein von jeder Todsünde. Diese Ritter genossen eine vollkommene Glückseligkeit, die schon vorempfindend, welche der Himmel den Gerechten vorbehalten, nachdem sie diese Erde verlassen. Am grünen Donnerstag jedes Jahres brachte eine Taube eine himmlische Hostie, welche sie in die wunderthätige Schale niederlegte.

Ritter, welche den höchsten Grad der Tugend zu erreichen strebten, suchten durch alle Lande ziehend den Berg Montsalvatsch und übten sich in Thaten der Tapferkeit und Frömmigkeit. Denn nur die, welche wahrhaft rein und vorwurfsfrei waren, konnten hoffen, eines Tages zum heiligen Gral zu gelangen und unter die Zahl seiner Diener aufgenommen zu werden, deren Schar aus den tapfersten und frömmsten Rittern bestand. Parcival war ihr König und Lohengrin, sein Sohn, einer der tapfersten und edelsten Helden.

Wagner gab seiner Ouverture zum „Tannhäuser" die Ausdehnung einer großen symphonischen Komposition. Obgleich die Hauptmotive der Oper deren Inhalt bilden, so kann diese Ouverture doch als ein für sich bestehendes Werk betrachtet werden, welches auch getrennt vom Ganzen seinen intensiven Werth behält und selbst von denen, die das Drama, dessen herrlicher Abriß sie ist, nicht kennen, verstanden und bewundert werden kann. Der

Instrumental-Prolog, welcher dem „Lohengrin“ vorangeht, steht nicht in gleichem Fall. Zu kurz — denn er hat nur fünf und siebenzig Takte —, um getrennt aufgeführt werden zu können, ist er gleichsam nur eine magische Formel, die, wie eine mysteriöse Einweihung, unsere Seelen für ungewöhnliche Dinge, die von höherer Bedeutung sind als unser irdisches Leben, vorbereitet. Diese Einleitung enthält und offenbart das mystische Element, das stets Gegenwärtige und doch stets Verborgene dieses Stückes — ein göttliches Geheimnis, eine übernatürliche Kraft, das höchste Gesetz des Geschickes der Personen und der Folge der Begebenheiten, die sich vor uns entfalten sollen. Um uns die unbeschreibliche Macht dieses Geheimnisses kennen zu lehren, zeigt uns Wagner zuerst die unaussprechliche Schönheit des Heiligthums, bewohnt von einem Gotte, der die Unterdrückten rächt und von seinen Getreuen nichts verlangt als Liebe und Glauben. Er weiht uns ein in den heiligen Gral, — vor unserer Phantasie erscheint dieser Tempel, welcher im Auge des Dichters ein Bau ist von unverweslichem Holze, süßduftenden Mauern und goldenen Thoren, mit Schwellen von Asbest, mit Säulen von Opal, mit Fensterwandungen von Onyx, mit Vorhöfen aus Edelsteinen — Prachthallen, denen sich nur diejenigen nähern dürfen, deren Herzen erhaben, deren Hände rein sind.

Wagner läßt uns diesen Tempel nicht in seiner gewaltigen und wirklichen Struktur erschauen; als wollte er unsere schwachen Sinne schonen, zeigt er ihn uns nur in dem Widerschein azurner Wellen, zurückgestrahlt von irisfarbigen Wolken. Ein breites träumend Sich-hernieder-senken der Melodie, ein duftiger Äther, der das heilige Bild, was wir erschauen sollen, umgiebt — das ist der Anfang der Einleitung. Er ist ausschließlich den Violinen zuertheilt, die vom Komponisten in acht verschiedene Pulte getheilt sind und sich in den höchsten Lagen ihrer Register bewegen:



Das Motiv wird hierauf von den sanftesten Blasinstrumenten aufgenommen, denen sich die Hörner und Fagotte zugesellen und die zusammen das Einfallen der Trompeten und Posaunen vorbereiten. Letztere wiederholen die Melodie zum vierten Male mit einem

wahrhaft blendenden Glanze des Kolorits, als wenn sich in diesem einzigen Momente der heilige Bau vor unseren geblendeten Augen in seiner ganzen leuchtenden und strahlenden Pracht erhoben hätte. Doch rasch, wie ein feuriges Meteor des Himmels, erlischt das bis zu dieser sonnenartigen Strahlenwerfung stufenweise gesteigerte lebhafte Funkeln. Es verdichtet sich der durchsichtige Duft der Wolken und nach und nach schwindet die Vision in denselben vielfarbigen Dünsten, in deren Mitte es erschienen, womit das Stück mit den sechs ersten, nur noch ätherischer gewordenen Takten abschließt. Sein Charakter eines idealen Mysticismus macht sich durch das im Orchester durchweg vorwaltende piano fühlbar, welches selbst kaum während des kurzen Augenblicks, wo die Blechinstrumente die wundersamen Linien des einzigen Motivs dieser Introduktion noch glänzender hervorheben, unterbrochen wird. — Das ist das Bild, welches beim Hören dieses unvergleichlichen Adagios sich unseren tiefbewegten Sinnen darstellt.

Schwieriger würde es sein, die Gefühle schildern zu wollen, die dasselbe erweckt und welche sich dem höchsten Entzücken nähern, dessen unser Herz fähig ist. Wenn, um uns die Seligkeiten der höchsten Sphären des Paradieses mit ihrer Schönheit zu schildern, Dante die in unzähligen Scharen sich zusammendrängenden Chöre der Seligen mit den Blättern einer Rose verglich, die alle nach demselben Mittelpunkte streben, so möchten wir wagen den Eindruck, welchen dieses gleichsam von den mystischen Höhen des Empyreums herabklingende Adagio auf uns macht, in ein anderes Bild zu übersetzen und es mit der ascetischen Wonnetrunkenheit vergleichen, welche zweifelsohne der Anblick jener dem Aufenthalte der Seligen angehörenden mystischen Blumen, die — ganz Seele, ganz Göttlichkeit — ein wonnevolles Schauern des Glückes um sich her verbreiten, in uns hervorrufen würde. Die Melodie erhebt sich anfangs wie der schmächtige, schlanke und zarte Kelch einer einblätterigen Blume, um dann in einer anmuthigen, erweiterten Form zu erblühen — eine breite Harmonie, durch die sich klare Fäden zu einem Gewebe von so durchsichtiger Feinheit ziehen, daß die duftige Gaze nur von einem Hauch von oben angezogen und ge-

schwellt erscheint. Allmählich verschwinden diese Fäden, sich gleichsam ätherisch in unfaßbare Düfte verflüchtigend, Wohlgerüche herabströmend aus dem Aufenthalt der Gerechten.

Obwohl der Zuschauer vorbereitet, darauf verzichtet hat irgend eines jener losen Stücke zu sehen, die ohne inneren Zusammenhang eines nach dem anderen an den Faden irgend einer Intrigue gereiht, den Gehalt unserer gewöhnlichen Opern bilden, so wird er dennoch ein eigenthümliches Interesse darin finden, während dreier langer Akte der tief durchdachten, erstaunenswerth geschickten und poetisch verständigen Kombination zu folgen, mit welcher Wagner mittelst mehrerer Hauptsätze den melodischen Knoten seines ganzen Dramas geschürzt hat. Die Wendungen dieser Sätze sind, indem sie sich an und um die Worte des Gedichtes schmiegen, von ergreifendster Wirkung. Und doch — greift man, um sich klare Rechenschaft über das zu geben, was uns bei der lebendigen Darstellung so tief ergriffen hat, nach der Partitur dieses in seiner Art ganz neuen Werkes, so ist man erstaunt und überrascht über die Fülle der Intentionen und feinen Nuancen die man hier findet und die vom Ohr unmöglich unmittelbar alle zugleich erfaßt werden können. Doch —: welches wären auch die Epopöen und Dramen großer Dichter, die keines langen und ernstlichen Studiums bedürften, um in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt zu werden?

Wagner gelang es durch ein von ihm in ganz unerwarteter Weise angewandtes Verfahren, das Gebiet und die Ansprüche der Musik zu erweitern.

Wenig von der großen Macht befriedigt, welche sie über die Gemüther ausübt, indem sie die ganze Tonleiter der menschlichen Gefühle erklingen läßt und erweckt, macht er es ihr möglich Ideen in uns anzuregen, zu unseren Gedanken zu sprechen, sich an unser Nachdenken zu wenden, ja er verleiht ihr sogar einen moralischen und intellektuellen Sinn. Wir hatten schon in den „Hugenotten“ die Rolle des Marcel gleichsam in den Choral Luther's inkrustirt gesehen, welcher nicht allein seinen Glauben, sondern auch die ganze unbiegsame Exaltation seines Geistes, den ganzen Sinn seiner Handlungen personificirt.

Wagner hat diese so glückliche Intention Meyerbeer's noch übertroffen. Er hat den Charakter seiner Personen und ihre vorzüglichsten Leidenschaften durch Motive und Melodien gezeichnet, welche im Gesange oder im Orchester jedes Mal, wo die von ihnen ausgedrückten Leidenschaften und Gefühle in Thätigkeit sind, hervortreten[1]), worauf schon unsere Essays über „Tannhäuser“ aufmerksam gemacht haben. Diese systematische Durchführung ist mit einer Kunst der Vertheilung verbunden, welche durch die hier entwickelte Feinheit der psychologischen, poetischen und philosophischen Andeutungen selbst solchen, denen die Achtel- und Sechzehntel-Noten todte Buchstaben und reine Hieroglyphen sind, ein sehr hohes Interesse einflößen müssen. Wagner zwingt unser Nachdenken und unser Gedächtnis zu einer fortwährenden Übung, wodurch er die Wirkung der Musik dem Gebiete unbestimmter Rührungen entreißt und ihren Reizen Genüsse des Verstandes hinzufügt. In Folge dieser Methode, welche durch eine Reihe seltener und unter sich geistig verbundener Gesänge die sonst leicht erzielten Genüsse komplicirter macht, fordert er vom Publikum besondere Aufmerksamkeit, bereitet aber zu gleicher Zeit denen, welche sie zu empfinden verstehen, die vollkommensten Rührungen.

Seine Melodien sind gewissermaßen personificirte Ideen. Ihre Wiederholung bezeichnet Gefühlsmomente, welche die Worte allein nicht vollständig auszusprechen vermögen. Ihnen ertheilt Wagner die Aufgabe uns alle Geheimnisse des Herzens zu enthüllen. Es giebt einzelne Sätze, wie beispielsweise der Satz der ersten Scene des zweiten Aktes, welche die Oper wie eine giftige Schlange durchwinden, sich um ihre Opfer bald schlingen, bald sie fliehen angesichts ihrer heiligen Kämpen. Es giebt andere, wie in der Introduktion, die nur selten, aber in Verbindung mit den erhabensten göttlichen Offenbarungen wiederkehren. Die Situationen und Personen von irgend einer Wichtigkeit sind musikalisch durch eine Melodie — oder ein Motiv — ausgedrückt, welche das sie beständig begleitende Symbol wird. Da nun diese Melodien oder Motive von seltener Schönheit sind, so

1) Die Leitmotive. D. H.

behaupten wir gegenüber denen, welche in der Beurtheilung einer Partitur sich einzig und allein auf die Beziehungen der Achtel- und Sechzehntel-Noten unter einander beschränken, daß, selbst wenn die Musik dieser Oper ihres schönen Textes beraubt wäre, sie dennoch ein Kunsterzeugnis ersten Ranges bleiben würde.

Wenn der Vorhang aufgeht, sehen wir König Heinrich den Vogelsteller, welcher in Brabant angekommen ist, um seinen Adel zu einem Heerzuge gegen die Ungarn zu entbieten. Die Scene spielt im 10. Jahrhundert an den Ufern der Schelde, wo die Herzöge, Grafen und Ritter im Geleite ihrer Vasallen und Kriegsmannen sich um ihn versammelt haben. Heinrich hatte bei seiner Ankunft das Land durch Zwietracht und Haß der mächtigsten seiner Herren in Parteien zerrissen vorgefunden und befragt den Grafen Friedrich von Telramund, den tapfersten und ruhmgekröntesten von allen, um die Ursache dieser Zwiste. Friedrich berichtet:

„Dank, König, dir, daß du zu richten kamst!
Die Wahrheit künd' ich, Untreu' ist mir fremd, —
Zum Sterben kam der Herzog von Brabant,
und meinem Schutz empfahl er seine Kinder,
Elsa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben:
Mit Treue pflog ich seiner großen Jugend,
sein Leben war das Kleinod meiner Ehre.
Ermiß nun, König, meinen grimmen Schmerz,
als meiner Ehre Kleinod mir geraubt!
Lustwandelnd führte Elsa einst den Knaben
zum Wald, doch ohne ihn kehrte sie zurück;
mit falscher Sorge frug sie nach dem Bruder,
da sie, von ungefähr von ihm verirrt,
bald seine Spur — so sprach sie — nicht mehr fand.
Fruchtlos war all' Bemüh'n um den Verlor'nen;
als ich mit Drohen nun in Elsa drang,
da ließ in bleichem Zagen und Erbeben
der gräßlichen Schuld Bekenntnis sie uns sehn.
Es faßte mich Entsetzen vor der Magd:
Dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir
verliehn, entsagt' ich willig da und gern —
und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel,
Ortrud, Radbod's des Friesenfürsten Sproß."

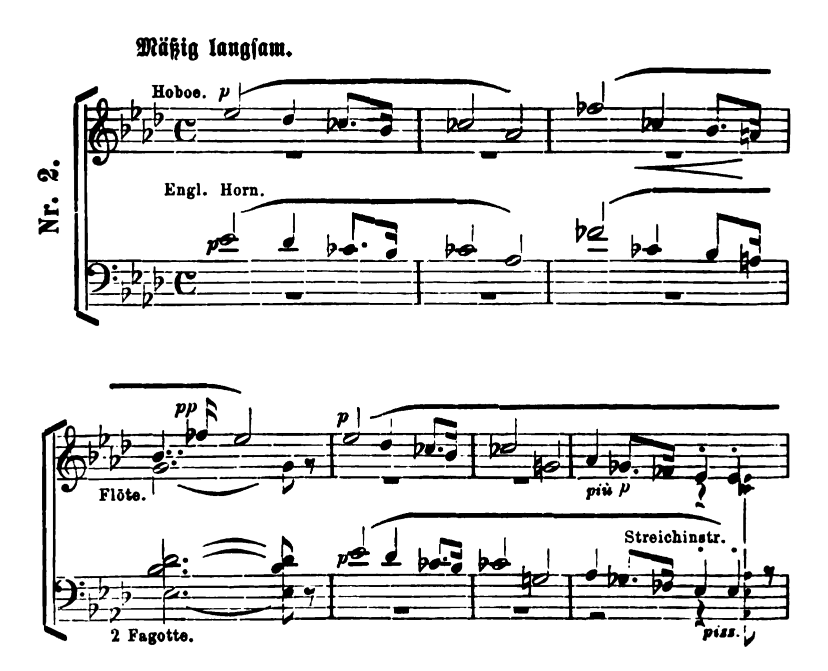
Nach diesen Worten stellt er dem Könige Ortrud vor, deren bitteres und spöttisches Lächeln, deren hochmüthige Haltung, deren

heuchlerisch demüthiger, haßfunkelnder Blick ihre düstere und ehrgeizige Seele verräth. Friedrich fährt hierauf fort:

> „Nun führ' ich Klage gegen Elsa von
> Brabant: des Brudermordes zeih' ich sie.
> Dies Land doch sprech' ich für mich an mit Recht,
> da ich der Nächste von des Herzogs Blut,
> mein Weib jedoch aus dem Geschlecht, das einst
> auch diesem Lande seine Fürsten gab. —
> Du hörst die Klage. König, richte recht!"

Bei dieser Erzählung erwacht der Argwohn aller gegen Elsa und der König bescheidet sie feierlichst vor seinen Richterstuhl.

Kaum ist der Aufruf des Heerrufers verklungen, als auch an Stelle der stürmischen Discordanzen des Orchesters eine äußerst liebliche im zartesten Rhythmus gehaltene Melodie voll Ausdruck trostlosesten Schmerzes erklingt:





und uns schon im voraus andeutet, wie rein, wie keusch und heilig die des Mordes, der buhlerischen Liebe und der strafbaren Vergehen angeklagte Jungfrau ist. Weiß gekleidet, umhüllt von einem langen schwarzen Schleier, schweigend, schüchtern, erschreckt durch das Gepränge, das sie umgiebt, tritt sie vor.

Der König fragt sie, ob sie ihn als ihren Richter anerkenne. Mit sicherem Blick erhebt sie das Auge zu ihm und antwortet mit bejahendem Neigen des Kopfes. Dann fragt er sie, ob ihr bekannt, welcher Verbrechen sie angeklagt sei. Sich traurig gegen Friedrich wendend bejaht sie gleicherweise diese Frage.

„Was entgegnest du der Klage, Elsa von Brabant?“

redet sie der König wieder an. Mit einer stummen Bewegung erwidert sie: „Nichts“. Der große Kontrast zwischen den Gräueln der genannten Verbrechen und der Erscheinung jungfräulicher Reinheit der Prinzessin verwandelt bei den Umstehenden die Entrüstung in Zweifel. Von neuem fragt der König:

„So bekennst du deine Schuld?"

Ohne zu antworten, spricht sie mit einem Seufzer:

„O mein armer Bruder!"

Nach langem Schweigen fordert der königliche Richter die holde Angeklagte mit zarter Schonung auf, sich ihm voll Vertrauen zu entdecken. Da scheint eine Art Verklärung sich über sie zu ergießen und wie ergriffen von Somnambulismus erzählt sie:

„Einsam in trüben Tagen
hab' ich zu Gott gefleht,
des Herzens tiefstes Klagen
ergoß ich in Gebet.
Da drang aus meinem Stöhnen
ein Laut so klagevoll,
der zu gewalt'gem Tönen
weit in die Lüfte schwoll:
Ich hört' ihn fernhin hallen,
bis kaum mein Ohr er traf;
mein Aug' ist zugefallen,
ich sank in süßen Schlaf."

Man glaubt, daß sie fiebere, und der König ermahnt sie an ihre Vertheidigung zu denken. Sie fährt fort:

„In lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da;
so tugendlicher Reine
ich keinen noch ersah.
Ein golden Horn zur Hüften,
gelehnet auf sein Schwert —
so trat er aus den Lüften
zu mir, der Recke werth.
Mit züchtigem Gebaren
gab Tröstung er mir ein:
Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein!"

Sowie sie die Worte spricht, welche die Erscheinung des Ritters schildern und verkünden, nimmt das Orchester, wie gemahnend an den heiligen Gral, vier Takte der Introduktion auf und geht dann zu einer Melodie über, welche bestimmt ist die Individualität Lohengrin's zu repräsentiren; denn dieselbe kehrt später immer wieder, sobald dieser thätig an der Handlung Theil nimmt.

Von kriegerischem und doch mildem Charakter scheint sie der Ausdruck einer überwältigenden Macht und von siegendem Adel; sie ist meistens von Hörnern und Trompeten vertreten. —

Friedrich spottet der Vision Elsa's, und ihre Reinheit verleumdend erbietet er sich, seine Anklage mit den Waffen in der Hand zu behaupten. Doch keiner der gegenwärtigen Ritter will dem Zorne Friedrich's verfallen und keiner wagt darum für Elsa's Unschuld und für die Sache der Angeklagten in die Schranken zu treten.

Indeß gebietet der König, im Inneren schwankend, daß ein Gottesurtheil entscheide, auf welcher Seite die Wahrheit, auf welcher die Lüge sei. Beifällig stimmen die Mannen diesem Befehle zu, wobei die Blechinstrumente ein Motiv von energischem und ernstem Rhythmus ertönen lassen, welches von jetzt an immer wiederkehrt, sobald sich die Handlung auf das Gottesurtheil bezieht:



Friedrich und Elsa nehmen den Beschluß des Herrschers an und, als dieser Elsa fragt, wen sie zu ihrem Kämpen wähle, nimmt sie ihre unterbrochene Erzählung wieder auf und erklärt: dem sich zu ihrer Vertheidigung anzuvertrauen, den sie im Traume gesehen.

„Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein! —
Hört, was dem Gottgesandten
ich biete für Gewähr:
In meines Vaters Landen
die Krone trage er;
mich glücklich soll ich preisen,
nimmt er mein Gut dahin —
will er Gemahl mich heißen,
geb' ich ihm, was ich bin!"

Der Herold läßt durch Trompeter den Aufruf nach allen vier Himmelsgegenden verkünden.

Niemand erscheint.

Elsa verlangt, daß man den Aufruf wiederhole, und spricht mit kindlicher Zuversicht:

„Noch einen Ruf an meinen Ritter!
wohl weilt er fern und hört mich nicht!“

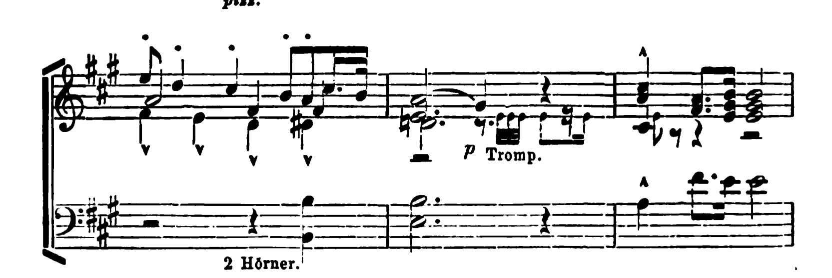
dabei giebt sich das in das Herz zurückgedrängte Schluchzen in schmerzerregender Weise durch die instrumentale Begleitung dieser Worte kund.

Der Aufruf wird wiederholt. — Dasselbe Schweigen. —

Schon beginnt man zu glauben, daß die also Verlassene des Schutzes Gottes unwürdig sei. Außer sich, in Verzweiflung wirft sie sich auf die Kniee und fleht den Himmel mit erhobenen Händen an, ihr den verheißenen Vertheidiger zu senden, ihn ihr zu Hilfe kommen zu lassen — so, wie sie ihn im Traume sah. Nach diesen letzten Worten: „Wie ich ihn sah, sei er mir nah'!“ fallen drei Trompeten pianissimo ein und wiederholen den Satz, den wir schon als ausschließlich Lohengrin's Persönlichkeit bezeichnend angeführt haben — das Lohengrinmotiv —:



3 Hoboen und 3 Flöten (später, bei Lohengrin's Ankunft, 3 Trompeten).





Plötzlich gewahrt man in noch weiter Ferne einen Schwan auf den Wellen der Schelde, der einen Nachen zieht, in welchem sich ein Ritter befindet, gerüstet, wie ihn Elsa im Traume gesehen. Die Anwesenden brechen nach dem letzten Motiv in den Chorruf aus: „Ein Wunder! ein Wunder! ein Wunder ist gekommen! Ha, unerhörtes, nie geseh'nes Wunder! Gegrüßt, gegrüßt, du gottgesandter Held!" Je mehr sich der Nachen dem Ufer nähert, um so gewaltiger wird der Chor; er schwillt an stärker und stärker und erreicht endlich einen Ausdruck der Wirkung, der zu dem mächtigsten und gewaltigsten zu zählen ist, was je die Tonkunst hervorgebracht hat.

Wagner behandelt seine Chöre mit der äußersten kompositorischen Sorgfalt. Die meisten sind achtstimmig in durchgeführten

Stimmen geschrieben. Dieser Chor, welcher am staunenswerthesten koncipirt und in seiner Steigerung am glücklichsten durchgeführt ist, wird außerdem noch besonders bemerkenswerth durch den malerischen Schein der Wahrheit, welcher aus diesen vertheilten Stimmen hervorgeht. Die staunende Überraschung der einen, der fromme und naive Glauben der Verwunderung der anderen, der Schrecken dritter, die Ergriffenheit aller gleichen individuellen Ausrufen, und das Motiv, voll Pracht und Majestät, erhält in dem Crescendo von dieser ungeheuren Entwickelung eine Gewalt, welche diesen Moment vielleicht zu dem mächtigsten und dramatisch interessantesten des ganzen Werkes macht. Von dieser neuen Gattung der Musik und besonders von diesem bewunderungswürdigen Stück wurden selbst die Kühlsten und in Vorurtheilen Befangensten hingerissen und entzückt.

So wie der Nachen an das Ufer stößt, wird das Motiv der Introduktion wieder durch zwei Takte angedeutet. Der Ritter wendet sich, sowie er seinen Fuß auf das Land gesetzt, an den Schwan und nimmt das Motiv in den ersten Takten eines Gesanges auf, der nur von einer unterbrochenen Terzenfolge der ersten Violine begleitet ist. Diese Monodie ist zart, melancholisch und vibrirend. Lohengrin nimmt Abschied vom Schwan und gebietet ihm auf den Fluthen, die ihn hergeführt, wieder zurückzukehren in ihre gemeinsame glückliche Heimat. Diese Töne tragen so offenbar das Gepräge des Kummers um diese Glückseligkeit, und das Lebewohl, das er seinem Führer bietet, ist in einem solchen Grad der Ausdruck der Trauer über die Trennung, daß man nicht zu wissen braucht, wer der geheimnisvolle Held ist, um zu begreifen, daß er von einem anderen Lande stammt als von dieser Erde voll harter Kämpfe, wo die Unschuld verfolgt wird und das Verbrechen triumphirt, daß er eine Sphäre strahlender Ruhe und heiterer Glorie verlassen hat.

Die Musik hat bisher noch niemals diesen Typus, welchen Maler und Dichter so oft wiederzugeben versuchten, besessen. Sie hat noch niemals dieses reine Empfinden, diese heilige Trauer ausgedrückt, welche die Engel und die dem Menschen überlegenen besseren

Wesen ergreifen mag, wenn sie aus dem Himmel verbannt nach unserem Aufenthalte der Trauer gesandt werden, um hier segensreiche Sendungen zu vollbringen. Wir glauben nicht, daß die Musik in dieser Beziehung die anderen Künste noch zu beneiden hat; denn wir sind überzeugt, daß noch keine derselben dieses Gefühl mit einer so hohen, ja himmlischen Vollendung wiederzugeben im Stande war. Ein großer Theil der Wirkung, welche der Komponist hervorgebracht, mag allerdings von dem Schmelz der Klangfarbe des Tenors abhängen, welcher allein aus der tiefen Stille sich nach dem Ausbruche der Begeisterung des letzten Chors, von dem der Saal noch wiederhallt, erhebt. Doch wäre der Schmelz der Stimme auch nicht so zart, biegsam und silbern, wie man es wünschen muß, so würde die Schönheit der Melodie doch stets einen tiefen Eindruck hervorrufen.

Indem Lohengrin vortritt, verkündet er, daß er gesandt sei, eine schwer beschuldigte Jungfrau zu vertheidigen. Bei diesen Worten erklingt das Motiv der Introduktion — das Gralmotiv —, um an den zu erinnern, der ihn sandte. Er fragt Elsa: ob sie ihn als ihren Streiter annehme. Überwältigt stürzt sie schluchzend zu seinen Füßen und wiederholt in leidenschaftlicher Bewunderung ihre eigenen Worte, die sie einige Augenblicke vorher an ihren unbekannten Rächer gerichtet hatte:

„Mein Held! mein Retter! nimm mich hin!
Dir geb' ich alles, was ich bin!"

Sie knieen lassend, fragt er weiter:

„Wenn ich im Kampfe für dich siege,
Willst du wohl, daß ich dein Gatte sei?"

Hier erklingt die an den heiligen Gral erinnernde Melodie zum letzten Male, wie ein leise verschwimmendes Echo. Erst am Schlusse des Drama kehrt dieselbe in ihrer ganzen Gewalt wieder. — Lohengrin fährt mit steigender Feierlichkeit fort und erklärt Elsa:

„Elsa, soll ich dein Gatte heißen,
soll Land und Leut' ich schirmen dir,
soll nichts mich wieder von dir reißen,
mußt eines du geloben mir:

> Nie sollst du mich befragen,
> noch Wissen's Sorge tragen,
> woher ich kam der Fahrt,
> noch wie mein Nam' und Art!"

Wie leicht wird es Elsa dieses Verlangen zu beschwören und mit welchem Eifer spricht sie den Eid, nachdem der Ritter zum zweiten Male seine Formel mit gebieterischer Strenge wiederholt!

Dieses Gebot drückt der Gesang in einem Satze aus, der natürlich einer der wichtigsten der ganzen Oper sein muß, weil das ganze dramatische Interesse sich in dem Geheimnisse koncentrirt, welches dasselbe birgt. Es besteht aus acht Takten eines Adagio, welches außerordentlich ergreifend und leicht erkennbar ist, selbst wenn nur das erste aus zwei Takten bestehende Glied — das Gebotmotiv — desselben wiederholt wird:



Nachdem Elsa ihren Eid mit dem innigen Vertrauen eines demüthigen Kindes ihrem mächtigen Vertheidiger wiederholt hat, erhebt sie Lohengrin und mit einer Bewegung voll triumphirender Freude, als hätte sie eben eine Probe bestanden, schließt er sie in seine Arme und flüstert ihr zu:

„Elsa, ich liebe dich!“

Dieses Wort voll Liebe und voll Bewunderung und verborgener Dankbarkeit ist, trotzdem ihm so große Angst, so lebhafte und stürmische Aufregungen vorausgegangen, außerordentlich einfach. Es erinnert durch seine beredte Kürze an die feierliche Einfachheit der alten Tragiker und gehört zu den ergreifendsten Momenten, welche im Repertoire der modernen Bühne zu finden sind. Lohengrin, dessen wunderbare Dazwischenkunft ihn von Anfang an zu einem Halbgott stempelt, enthüllt uns zugleich, daß die Macht, welche seinem Arm eine übernatürliche Kraft verliehen, in dem Herzen ihrer Erwählten weder die Sehnsucht noch die Zärtlichkeit der Liebe erstickt und daß diese Zärtlichkeit so reine und hohe Freuden und Wonnen in sich birgt, daß sie selbst die Verbannung aus dem Bereiche der höchsten Seligkeiten wünschen läßt und dieses Thal der Thränen und Kümmernisse zu einem Paradiese umschafft.

Der König befiehlt den Kampf.

Der Heerrufer verkündet ihn.

Die Instrumente setzen wieder das rhythmische Motiv des Gottesurtheils ein, welches während des Kampfes einem Kanon ähnlich von den Blechinstrumenten und den Violoncellen und Kontrabässen des Orchesters ausgeführt wird, so daß man den wirklichen Kampf der Streiter zu vernehmen glaubt.

Ehe die Kämpfer beginnen, spricht der König ein Gebet. Alle knieen nieder und flehen die göttliche Gnade an, auf daß die Unschuld gerächt und der Schuldige entdeckt werde.

In diesem Augenblicke ist das Bild, welches die Scene bietet, in der That bewunderungerregend. Elsa entzückt, erhobenen Blickes, scheint die Himmel offen zu sehen, während man überrascht auf der anderen Seite des bis in die Mitte der Gruppe vorgetretenen Königs ein Haupt erblickt, welches sich nicht in Andacht gebeugt

hat. In der Nähe Friedrich's, welcher voll Zorn und unwillkürlichen Schreckens, der noch gemehrt wird durch die Zuflüsterungen seiner Freunde, die in ihn dringen einen so fremdartigen Gegner nicht anzuerkennen, in gedrückter Haltung dasteht, kniet ein junges Weib, dessen Blicke Haß sprühen und das, als der wunderbare Schwan erschien, einen Schrei des Schreckens ausgestoßen hatte. Es ist Ortrud, welche des religiösen Auftritts zu spotten scheint und deren stolzer und hohnvoller Gesichtsausdruck, so eigenthümlich abstechend von dem aller anderen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zieht.

Lohengrin ist Sieger und schenkt das Leben dem Besiegten mit den Worten:

„Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein:
Ich schenk' es dir! magst du der Reu' es weihn!"

Sein charakteristisches Motiv, von allen das längste — denn es hat gegen zwölf Takte Adagio und vierundzwanzig Allegro —, kehrt mit Fanfaren wieder und der Schlußchor nimmt es, einen halben Ton höher, in jubilirender Freude ungekürzt wieder auf.

Elsa gerettet, von der Schuld freigesprochen, stürzt in die Arme ihres Beschützers. In dem nun folgenden herrlichen Ensemble schweben ihre Stimme und ihre schönen Verse beständig über den anderen Stimmen, welche einerseits die freudige Genugthuung, die entzückte Verwunderung des Königs und der Menge ausdrücken, denen es widerstrebt hatte dieses schöne Kind so schrecklicher Verbrechen schuldig zu glauben, und andererseits die Scham, den ohnmächtigen Grimm des besiegten Friedrich's, das wüthende Staunen, die Erbitterung und die Verwünschungen Ortrud's wiedergeben, deren Gesten und Blicke in einem fortwährenden und stummen Spiele die Furcht und das Gewissenszagen des Grafen gebannt und ihn zu diesem gottlosen Kampfe bestimmt hatten. —

In der kurzen Instrumental-Introduktion, welche dem zweiten Akte vorangeht, begegnen sich zwei Motive. Das zum ersten Mal auftretende Motiv ist eine jener Hauptphrasen, welche der Rolle Ortrud's entsprechen und sich durch das ganze Drama hindurchziehen:



Es erscheint oft, wie in dieser Introduktion, die es vollständig bringt, von dem Motiv unterbrochen oder verfolgt, mit welchem Lohengrin das unwiderrufliche Verbot ausgesprochen hat. Man

glaubt das Gift menschlicher Bosheit im Kampfe mit dem Mysterium der Güte Gottes zu vernehmen.

Gegenüber den hellerleuchteten Fenstern des Palastes, in welchem man den Vorabend der Hochzeit Elsa's festlich begeht und aus dem eine Festmusik in einzelnen Stößen ertönt, sitzen auf den Stufen des Münsters in tiefstem Dunkel Friedrich und Ortrud. Sie sind ihrer Güter beraubt, geächtet, elend gekleidet, und bereit, in die Verbannung zu wandern. Ortrud, auf den steinernen Stufen niedergekauert, ihre Ellenbogen auf die Kniee gestützt, wendet kein Auge von den Fenstern des Palastes, als wolle sie in dem Schmerz angesichts dieses Schauspiels Gift und Trieb zur Rache einsaugen.

Der Graf von Telramund, ein Spielball der falschen Wissenschaft seines in den Künsten der Zauberei erfahrenen Weibes, wendet sich mit Haß und Verachtung gegen sie und beklagt nichts, als daß ihm sein Schwert genommen und er nicht im Stande sei ihr Herz zu durchbohren. In einem meisterhaften Melos schildert er ihr die Schmach, mit der er sich befleckt hat, und wiederholt mit einem beredten Schrei der Herzensangst und der Verzweiflung:

„Mein' Ehr' hab' ich verloren,
Mein' Ehr', mein' Ehr' ist hin!"

Ortrud dagegen bewahrt das Übergewicht der über das Verbrechen brütenden und die Ausbrüche der Verzweiflung bemitleidenden Ruhe. Friedrich, durch dieses Übermaß der Beleidigung auf das Äußerste gebracht, stürzt auf sie zu und will sie von Grauen ergriffen mit eigener Hand erwürgen; aber sie fragt ihn mit bitterer Verachtung, „ob er nur Weiber zu bekämpfen wisse." Mit Stolz entgegnet ihr der Ritter:

„— war's nicht dein Zeugnis, deine Kunde,
die mich bestrickt, die Reine zu verklagen?
Die du im düst'ren Wald zu Haus, logst du
mir nicht, von deinem wilden Schlosse aus
die Unthat habest du verüben sehn?
Mit eignen Augen, wie Elsa selbst den Bruder
im Weiher dort ertränkt? — Umstricktest du

mein stolzes Herz durch die Weissagung nicht,
bald würde Radbod's alter Fürstenstamm
von neuem grünen und herrschen in Brabant?
Bewogst du so mich nicht, von Elsa's Hand,
der reinen, abzustehn und dich zum Weib
zu nehmen, weil du Radbod's letzter Sproß?"

Dann weiter:

„— hat nicht durch sein Gericht
Gott mich dafür geschlagen?"

„Gott?" ächzt Ortrud, die Heidin, indem sie sich stolz aufrichtet, dieses Wort mit einem so fürchterlichen Hohne betonend, daß Friedrich entsetzt von ihr zurückweicht und nach einem unheilvollen Schweigen endlich langsam sagt:

„Wie tönt aus deinem Munde furchtbar der Name!"

Ortrud.

„Ha, nennst du deine Feigheit Gott?"

Friedrich.

„Ortrud!"

Ortrud.

„Willst du mir droh'n? mir, einem Weibe, — droh'n?
O Feiger! hättest du so grimmig ihm
gedroht, der jetzt dich in das Elend schickt,
wohl hättest Sieg statt Schande du erkauft! —
Ha, wer ihm zu entgegnen wüßt', der fänd'
ihn schwächer als ein Kind!"

Friedrich, welcher endlich von ihr dahin gebracht wird zu glauben, daß er nur den Künsten bösen Zaubers erlegen sei, fühlt seinen Ehrgeiz, seinen Haß neu erwachen und seinen gesunkenen Muth zurückkehren.

Nach und nach erlöschen die Lichter im Palast und die Fenster werden dunkel. Wenn die Grausame zu dem schwachen Manne sagt: „Ich will dir erklären, wie wir ihre Nächte der Lust und der Ruhe in Nächte des Kummers verwandeln können", erscheint die musikalische Phrase wieder, welche die beiden letzten Akte wie ein ätzendes Gift durchzieht (Notenbeispiel Nr. 6). Ortrud entdeckt Friedrich, daß sie Elsa noch verderben könne; aber man müsse sie um jeden Preis dahin bringen, ihren Eid zu brechen und ihren Gatten nach seinem

Namen und nach seinem Vaterland zu fragen. In diesem Moment erklingt das Gebotmotiv Lohengrin's, um aber sogleich wieder von dem ersten verdrängt zu werden, das sich durch das ganze Duo bald in langsamer, bald in schneller Bewegung, bald entwickelt, bald verkürzt hindurchwindet und dem Finale als Einleitung dienend über dasselbe einen erschreckenden Glanz breitet.

Friedrich, bewegt von Leidenschaften, die seiner eigentlichen Natur fremd sind, giebt sich ungestümen Hoffnungen hin. Doch Ortrud verspottet sie und fordert ihn auf von ihr zu lernen, die Freuden wollüstiger Rache mit Ruhe zu genießen. Doch wie soll man dem Leser diese Art von Taumel schildern, welche eine widernatürliche Verbindung des Substantivs „Blutgier" mit dem Adjektiv „liebewarm" hervorbringen muß, wenn beide mit dem ihrem Wesen entsprechenden Accent ausgesprochen werden. Dieser schroffe Gegensatz giebt dem Hasse den Anstrich einer so herben, so dissonirenden und so schneidenden Freude, daß man durch diese Töne eben so heftig aufgeregt wird, wie durch die lästerndste aller Blasphemien. Alles, was der Mensch als heilig glaubt, scheinen sie zu verhöhnen und sich zu weiden am Unglück und Verderben.

Ortrud führt Friedrich mit einer abstoßenden und grell gegen die soeben mit ihrem Gatten gewechselten Verwünschungen abstechenden Hingebung und Zärtlichkeit zu den obersten Stufen des Portikus des Münsters, des heiligen Zeugen dieser Höllenscene, zieht ihn zu sich nieder, umschlingt ihn verlangend mit ihren Armen, heftet aber ihre Blicke fest auf die letzten noch in den Fenstern des Palastes schimmernden Lichter. So umfangen singen sie Worte der Rache, getragen, ernst und düster, deren Einklang, dem verletzenden Glanz der vorhergehenden Sätze folgend, die odiöse Wirkung bestätigt, welche bereits durch seine schauerlich liebevolle Geste hervorgerufen wurde, aus der Liebeslust das Band des Hasses webt und ihre Fackel an den Hoffnungen der Mitschuld entzündet.

Nach beendetem Feste will Elsa nochmals in der Einsamkeit die Überfülle ihres Glückes genießen, — auf den Balkon tretend, wo sie glaubt zu so später Stunde allein und unbeobachtet zu sein, trägt sie dieses und die Freude über ihre unerwartete Befreiung in

die Stille der Nacht, die mit ihren Reizen wie ein Ornament sie umgiebt. In einem Tonstücke von unendlicher Zartheit vertraut sie dem Hauche der Abendwinde, die so oft ihre trostlosen Seufzer nach dem fernen Befreier getragen, ihre Seelenwonne in Strophen an, deren Poesie nicht weniger ergreifend ist, als es die so berühmten Verse der Tragödie Schiller's sind, welche Maria Stuart — ebenfalls ein Opfer weiblichen Ehrgeizes und weiblicher Eifersucht — wenige Augenblicke vor der verhängnisvollen, über ihr Verderben entscheidenden Zusammenkunft den mit den Winden dahinfliehenden Wolken zuruft.

Ortrud, Elsa erblickend, fordert Friedrich auf sie zu verlassen, damit sie ihren perfiden Plan ausführen könne. Allein giebt sie sich Elsa zu erkennen und fleht sie um das Almosen ihres Mitleids an. Die edle Fürstin, ergriffen von dem Mißgeschick ihrer Verfolgerin, will nicht, daß ihr Glück durch irgend einen Fluch, selbst nicht durch das Mißgeschick ihrer Feinde getrübt werde, und ihrer erbitterten Nebenbuhlerin entgegenkommend bietet sie ihr ein Asyl in ihrem eigenen Palaste an. Während sie den Balkon verläßt, um zu Ortrud herunter zu steigen, ruft diese mit einem heiseren Siegesschrei, in einem blutberauschter Horden würdigen Delirium, wie eine Priesterin, die gewohnt ist ihr Opfermesser in das Herz menschlicher Schlachtopfer zu tauchen, ihre Götter um Hilfe an, die Götter, die von ihren früheren Anbetern — jetzt Christen — verleugnet wurden. Sie ruft Wodan an, den Donnerer — Freya, die Zauberin — sie beschwört sie, ihren Verrath den Christen zum Verderben zu beschützen. Und eine solche Leidenschaft, ein solcher Zorn, so viel Bitterkeit entströmt ihrer Seele, daß das ganze Pandämonium sich mit Lust eintauchen könnte in diesen Strom der Raserei.

Voll heuchlerischer Demuth vor Elsa, sobald diese erscheint, empfängt sie ihre Gaben und ihre Gastfreundschaft mit gleisnerischem Dank, hinzufügend:

„Wie kann ich solche Huld dir lohnen,
da machtlos ich und elend bin?
Soll ich in Gnaden bei dir wohnen,
stets bleib' ich nur die Bettlerin.

Nur eine Kraft ist mir gegeben,
sie raubte mir kein Machtgebot;
durch sie vielleicht schütz' ich dein Leben,
bewahr' es vor der Reue Noth."

Dann flüstert sie ihr leise zu:

„Laß mich für dich zur Zukunft schaun."

Mit diesen Worten entschleiert die Orchestermusik die Absicht der haßvollen Zauberin, indem sie den Satz wieder andeutet, welcher in der letzten Scene das Gebotmotiv des Ritters durchkreuzt hat. Sie fährt fort:

„Könntest du erfassen,
wie dessen Art so wundersam,
der nie dich möge so verlassen,
wie er durch Zauber zu dir kam!

Empört über diese Einflüsterung wendet sich Elsa stolz von ihr ab, aber nach einem Augenblick unschuldigen Nachdenkens kommt sie zurück zu Ortrud und sagt sanft:

„Du Ärmste kannst wohl nie ermessen,
wie zweifellos mein Herze liebt!
Du hast wohl nie das Glück besessen,
das sich uns nur durch Glauben giebt! —
Kehr' bei mir ein! laß mich dich lehren,
wie süß die Wonne reinster Treu'!
Laß zu dem Glauben dich bekehren:
es giebt ein Glück, das ohne Reu'!"

Ortrud hat die Schwelle der Thüre überschritten, welche die Barmherzigkeit und die Verzeihung ihrer Nichtswürdigkeit geöffnet hat. Die Ruhe der Nacht tritt ein, bis der Tag zu dämmern beginnt.

Jetzt hört man die Wachen sich von der Höhe der Thürme ihre Signale geben, und der Ton ihrer Hörner wird von den entferntesten Posten wiederholt, was einen glücklichen Effekt des Echo hervorbringt. Dieser kurze rhythmische Satz wird im Orchester durch Hörner und Fagotte ausgeführt, an welche sich bald nachher die übrigen Blasinstrumente in einem lang gehaltenen Grundtone des D-Akkords anschließen, beinahe dreißig Takte, während welcher das Crescendo immer lebendiger werdend dem Glanze des nahenden Morgens entspricht.

Inzwischen öffnen sich die Thore der Stadt. Bürger und Krieger kommen, gehen hin und her und begegnen sich in immer größer werdender Zahl auf dem Hofplatz. Pagen und Diener gehen im Palaste aus und ein. Die Bewegung wird immer lebendiger.

Während alles in voller Regsamkeit ist, erscheint der Herold des Königs. Mit dem in C stehenden Trompetensatz — dem Königsmotiv — vereinigt sich pomphaft der Satz des Morgensignals, welcher vordem nach demselben Intervalle modulirt hatte. Der Herold im bizarren mittelalterlichen Kostüme seines Amtes verkündet dem Volke die Verbannung des Grafen von Telramund, die Vermählung Elsa's, sowie „daß der Ritter, den Elsa eheliche, sich nicht Herzog, aber Beschützer von Brabant nennen wolle und er sich an die Spitze der brabantischen Edlen stellen werde, um sie zum königlichen Heere, zum Kampfe gegen die Ungarn zu führen." Der Chor antwortet mit lautem Rufe, der aus einem Bruchstück der kriegerischen Lohengrin zugeeigneten Melodie gebildet ist:

„Hoch der ersehnte Mann!
Heil ihm, den Gott gesandt!
Treu sind wir unterthan
dem Schützer von Brabant."

Friedrich geht in diesem Augenblick über den Platz. Einige seiner treugebliebenen Freunde entziehen ihn den Blicken des Volkes und bringen ihn in das Münster. Bald darauf erscheinen Pagen und Knechte, um in der Menge Platz für den Brautzug zu machen, der eben im Begriffe ist nach der Kirche zu ziehen, wo Elsa mit Lohengrin verbunden werden soll.

Das ganze Intermezzo — von dem Augenblicke an, wo Ortrud in Elsa's Palast getreten ist, bis zum Erscheinen des Brautzuges — hat nur die Bestimmung, dem Zuhörer einen Ruhepunkt zu gewähren. Es verlangt eine außerordentlich schöne Inscenirung, welche unser Theater in Weimar nicht ganz verwirklichen konnte. Das Auge muß fortwährend beschäftigt sein, so daß dieses malerische Schauspiel einen Gegensatz zu den dichterischen Aufregungen bildet, in welchen der Tonschöpfer fortwährend unsere Spannung erhalten hatte. Auf Bühnen, wo die Zahl der Statisten nicht hinreichend und ihr

Kostüme nicht verschiedenartig ist, wo die einzelnen Gruppen nicht groß genug sind, um die Illusion der Wirklichkeit hervorbringen zu können, kann — wie sich nicht verhehlen läßt — diese Morgen-scene leicht ermüdend wirken, namentlich da das Publikum, dessen Aufmerksamkeit exclusiv durch die Musik in Anspruch genommen wurde, schon abgespannt ist noch ehe die Prinzessin mit ihrem edlen und reichen Gefolge von hohen und mächtigen Damen mit ihren reich besetzten Gewändern, ihren gestickten Wappenschildern auf den Mänteln, mit den Baronen-, Grafen- und Herzogskronen, welche ihre Schleier auf dem Haupte halten, sich in Bewegung setzt.

Elsa erscheint auf demselben Balkon, von dem sie in der Nacht herabgestiegen war, und zieht über die Galerien des Palastes, bis sie auf dem Platze ankommt. Hinter ihr wallt ein langer Zug nach dem Takte einer sanften und ernsten Musik, die bewundernswerth der heiligen Ceremonie angepaßt ist, welche begangen werden soll. Die Weihe, welche sie athmet, die schöne und fromme Rührung, die sie erweckt, werden um so tiefer empfunden, als dieser milde und ernst bewegte Charakter durch den Gegensatz der kurz vorhergehenden lebhaften und klaren Rhythmen nur noch mehr hervorgehoben wird. Die Prinzessin, noch schöner im Schmuck der Krone und des mit Lahn und Silber durchwirkten Mantels, schreitet bewegt und zitternd einher.

Das Orchester enthüllt uns alles, was in diesem Augenblick an frommen und zärtlichen Erregungen der Jungfrau Herz durchwogt, doch läßt es dabei unentschieden, ob die einen oder die anderen den größeren Platz beanspruchen. Die heilige und zugleich mit Leidenschaft erfüllte Jungfrau hält den Blick gesenkt; aber aus den Akkorden erräth man die Gedanken, die ihre Seele beschäftigen. Ihr majestätisches Crescendo, fortwährend in der Doppelfärbung einer mystischen Inbrunst gehalten, läßt uns fühlen, wie strahlend und keusch die Blicke sind, welche ihre Augenlider verschleiern. In der That: man kann gegenüber den schönen Wirkungen, welche durch die Vertheilung der Gefühle an Musik und Wort — Orchester und Gesang — hervorgebracht sind, indem die Instrumente uns enthüllen, was auszusprechen dem gesungenen Wort versagt bleibt, und umgekehrt das Wort — der Gesang — wieder da eintritt, wo die

Instrumente allein nicht ausreichend sind, um dem glühenden Gepräge der Poesie die Bestimmtheit zu geben, die seltenen Hilfsmittel nicht genug bewundern, welche dem Musiker-Dichter zu Gebote stehen.

Unter den in Elsa's Gefolge sich befindenden Edelfrauen ist die allein außerhalb des Zuges schreitende Ortrud am stattlichsten geschmückt. Ihre Züge aber zeigen den mit Gewalt unterdrückten wilden Aufruhr ihres Innern. In dem Moment, als die Braut sich den Stufen der Kirche nähert, stürzt Ortrud sich ihr entgegen und zwingt sie zurückzutreten, indem sie ihr mit beleidigendem Lachen entgegenruft:

Ortrud.

„Zurück, Elsa! nicht länger will ich dulden,
daß ich gleich einer Magd dir folgen soll!
Den Vortritt sollst du überall mir schulden,
vor mir dich beugen sollst du demuthvoll!"

Die Edelknaben und Männer.

„Was will das Weib?"

Elsa.
(heftig erschrocken)

„Um Gott! was muß ich sehn?
welch' jäher Wechsel ist mit dir geschehn?"

Ortrud.

„Weil eine Stund' ich meines Werths vergessen,
glaubst du, ich müßte dir nur kriechend nah'n?
Mein Leid zu rächen will ich mich vermessen;
was mir gebührt, das will ich nun empfah'n."

Elsa.

„Weh! ließ ich durch dein Heucheln mich verleiten,
die diese Nacht sich jammernd zu mir stahl?
Wie willst du nun in Hochmuth vor mir schreiten,
du, eines Gottgerichteten Gemahl?"

Ortrud.

„Wenn falsch' Gericht mir den Gemahl verbannte,
war doch sein Nam' im Lande hochgeehrt;
als aller Tugend Preis man ihn nur nannte,
gekannt, gefürchtet war sein tapf'res Schwert.
Der deine, sag', wer sollte hier ihn kennen,
vermagst du selbst den Namen nicht zu nennen?"

Männer und Frauen.
(in großer Bewegung)

„Was sagt sie? Ha! was thut sie kund? —
Sie lästert! wehret ihrem Mund!"

Ortrud.

„Kannst du ihn nennen? kannst du uns es sagen,
ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewährt?
woher die Fluthen ihn zu dir getragen,
wann und wohin er wieder von dir fährt?
Ha, nein! wohl brächte ihm es schlimme Noth:
der kluge Held die Frage drob verbot!“

Männer und Frauen.

„Ha, spricht sie wahr? welch' schwere Klagen! —
Sie schmähet ihn! darf sie es wagen?“

Elsa.
(von großer Betroffenheit sich ermannend)

„Du Läst'rerin! ruchlose Frau!
Hör', ob ich Antwort mir getrau'! —
So rein und edel ist sein Wesen,
so tugendreich der hehre Mann,
daß nie des Unheils soll genesen,
wer seiner Sendung zweifeln kann!
Hat nicht durch Gott im Kampf geschlagen
mein theurer Held den Gatten dein?
Nun sollt nach Recht ihr alle sagen:
wer kann da nur der Reine sein?“

Männer und Frauen.

„Nur er! nur er! dein Held allein!“

Ortrud.

„Ha! diese Reine deines Helden —
wie wäre sie so bald getrübt,
müßt' er des Zaubers Wesen melden,
durch den hier solche Macht er übt!
Wagst du ihn nicht darum zu fragen,
so glauben alle wir mit Recht,
du müssest selbst in Sorge zagen,
um seine Reine steh' es schlecht!“

Die Frauen.
(Elsa unterstützend)

„Helft ihr vor der Verruchten Haß!“

Männer.
(nach dem Hintergrund)

„Macht Platz! macht Platz! der König naht!“

In diesem Augenblick unterbrechen die Trompeten, welche das Erscheinen des Königs verkünden, die Schmähungen Ortrud's. Dieser

nähert sich mit Lohengrin, umgeben von Herren und Rittern, um sich nach dem Münster zu begeben. Als er vor der hoch errötheten und verwirrten Elsa ihre unversöhnliche Gegnerin gewahrt, tritt Lohengrin rasch zu der Jungfrau und fragt sie um die Ursache ihrer Verwirrung. Sich hierauf gegen Ortrud wendend, um die verruchte Heidin auf immer aus der Gegenwart seiner Braut zu bannen, scheint er dieser zu zeigen, daß seine Gabe der Vorhersehung ihre boshaften Anschläge durchschaut habe. Denn während er ihr mit dem Wort entgegentritt:

„Du fürchterliches Weib! Steh' ab von ihr!
Hier wird dir nimmer Sieg!“ —,

ertönt gleichzeitig der Satz, welcher ihr gräßliches Duo mit Friedrich begleitet hatte. Lohengrin faßt die Hand Elsa's und schreitet mit ihr auf den Tempel zu, in dem sie auf ewig vereint werden sollen.

Da werden plötzlich die Thore des Portals stürmisch aufgerissen. Friedrich stürzt die Stufen herab und klagt seinen Sieger an, daß er nur durch Zauberei gesiegt habe. Sich an das Volk wendend ruft er ihm zu Lohengrin den Eintritt in den Tempel des Herrn zu verweigern:

„Gottes Gericht, es ward entehrt, betrogen,
Durch eines Zaub'rers List seid ihr belogen!“

Die vier Takte, welche den Canon des Zweikampfes bildeten, kehren mit diesen Worten wieder. Friedrich verlangt, daß sein Gegner entdecke, „wer er sei, woher ihn der fremde Schwan gebracht.“

Lohengrin erwidert, „daß er, der Geächtete, kein Recht habe Antwort zu fordern, daß Elsa allein ihn zwingen könne dieses Geheimnis zu entdecken.“ Er wendet sich zu ihr und, sie ganz verwirrt sehend, sucht er sie zu beruhigen; doch gleich einer ernsten Mahnung ertönt das Gebotmotiv. Diesem Satze schließt sich das Ortrudmotiv in einem Ensemble an, in welchem die Bestürzung und Bangigkeit, welche alle Personen ergriffen hat, schmerzlich pulsirt, aber im wesentlichen von den sündhaften Hoffnungen des unversöhnlichen, verbrecherischen und hochmüthigen Paares durchdrungen

ist. Beide scheinen Mann gegen Mann auf das äußerste kämpfen zu wollen. Der letzte Satz gewinnt die Oberhand, als Friedrich sich unbemerkt Elsa nähert und ihr in das Ohr flüstert:

„Vertraue mir! laß dir ein Mittel heißen,
das dir Gewißheit schafft.“

Elsa.
(erschrocken, doch leise)
„Hinweg von mir!“

Friedrich.
„Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen,
des Fingers Spitze, und ich schwöre dir:
was er dir hehlt, sollst frei du vor dir sehn, —
die Treu' soll nie er dir von hinnen gehn.

Elsa.
„Ha, nimmermehr!“

Friedrich.
„Ich bin dir nah' zur Nacht —
rufst du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht.“

Das unheilvolle giftschwangere Motiv, aus einer langen sechszehntaktig gebildeten Periode bestehend, hat hier den höchsten Paroxysmus dumpfer in sich selbst erschauernder Heftigkeit erreicht und verschwindet erst jetzt. Als Lohengrin den Grafen bei Elsa gewahrt, stößt er ihn mit Heftigkeit fort und diese fällt ihm zu Füßen, um seine Verzeihung zu erflehen. Er hebt sie auf und fragt sie ernst:

„Läßt nicht des Zweifels Macht dich ruh'n?
Willst du die Frage an mich thun?“

Zu nahe ihrem Glücke, um dasselbe auf das Spiel setzen zu können, erwidert Elsa:

„Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muß vergehn!
Hoch über alles Zweifels Macht
. . . soll meine Liebe stehn!“

„Heil dir!“ ruft Lohengrin, der sie der verhängnisvollen Schlinge entgangen sieht, freudebebend und wie von schwerem Druck befreit ihr zu. Sie schreiten zur Kirche, Friedrich und Ortrud werden aus

ihrem Wege entfernt; aber diese hebt noch mit einer spöttisch triumphirenden Geste die rechte Hand gegen Elsa und man sieht die Jungfrau, deren schwaches Herz die Tücke des Argwohns schon durchdrungen hat, dem Umsinken nahe. Durch eine minutiös sorgfältig durchdachte und ebenso verständige Anwendung seines Systems läßt Wagner die drohende Bewegung Ortrud's im Orchester mit dem mysteriösen Satze übereinstimmen, der jetzt wie eine unheilvolle Drohung am Ende des Aktes grollt, bis die Fanfaren des Brautmarsches ihn allmählich siegend übertönen.

Das den dritten Akt einleitende Instrumental-Stück besteht aus mehr als hundert Takten in lebendigem Tempo. Es athmet Feststimmung und edlen Dank; zugleich malt es die Scenen der Freude und der Beruhigung, welche dem Ritus der christlichen Trauung folgen. Hörend glaubt man die Paladine und ihre Kämpfe zu erblicken, man glaubt die Signale der Turniere und die glänzende Waffenproben verkündenden Zinken zu vernehmen, welche die Feste und Hochzeiten so hoher und mächtiger Herren verherrlichten.

Wir sehen dann das Brautgemach der Vermählten. Das Geleit der Frauen und das der Männer, mit dem Könige an ihrer Spitze, führen die Gatten durch entgegengesetzte Thüren in dasselbe. Ihre Gesänge durchziehen die Atmosphäre wie eine aus Weihrauch, Narden und Myrrhen bestehende Wolke, von welcher sich ein Duo ablöst, welches in Fluthen von Melodien das anbetende Entzücken der Liebe, ihre reinste Wonnetrunkenheit, ihre unaussprechliche Zärtlichkeit, ihr heiligstes Erschauern zart und duftig wie Äolsharfentöne ergießt. Die Hoheit, die Reinheit, die feinen Gefühlsnüancen, die sich in dieser Scene entfalten, können weder durch die Poesie noch durch den Gesang vollendeter und idealer ausgedrückt werden.

Lohengrin.

— „zum erstenmal allein, seit wir uns sah'n,
nun sollen wir der Welt entronnen sein,
kein Lauscher darf des Herzens Grüßen nah'n. —
Elsa, mein Weib! Du süße reine Braut!
Ob glücklich du, das sei mir nun vertraut!"

Elsa.

„Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen,
besitz' ich aller Himmel Seligkeit,
fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,
athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht!"

Lohengrin segnet das Geschick, welches ihn zu ihrem Kämpen bestimmte, weil in ihr allein er sein Glück finden konnte. „Ich sah dich schon im Traum vor deiner Ankunft" erwidert sie in derselben Melodie, die bereits im ersten Akte erklang, als sie den Traum, in welchem er ihr erschien, erzählte, und fährt dann fort:

„Als ich nun wachend dich sah vor mir stehn,
erkannt' ich, daß du kamst auf Gottes Rath.
Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt;
als eine Blume, duftend auf der Wiesen,
wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.
Ist dieß nur Liebe? — Wie soll ich es nennen,
dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll,
wie, ach! dein Name, den ich nie darf kennen,
bei dem ich nie mein Höchstes nennen soll!"

In dieser Anspielung bohrt schon die weibliche Neugierde an dem die junge Vermählte beunruhigenden Mysterium und verleitet das naive Kind zu einer ungewöhnlichen Gewandtheit. Sie fährt fort:

„Wie süß mein Name deinem Mund' entgleitet!
Gönnst du des deinen holden Klang mir nicht?
Nur, wenn zur Liebesstille wir geleitet,
sollst du gestatten, daß mein Mund ihn spricht."

Lohengrin.

„Mein süßes Weib!"

Elsa.

„— einsam, wenn niemand wacht;
nie sei der Welt es zu Gehör gebracht!"

Lohengrin.

(sie freundlich umfassend und aus dem Fenster deutend)

„Athmest du nicht mit mir die süßen Düfte?
O wie so hold berauschen sie den Sinn!
Geheimnißvoll sie nahen durch die Lüfte —
fraglos geb' ihrem Zauber ich mich hin.

So ist der Zauber, der mich dir verbunden,
als ich zuerst, o Süße, dich ersah;
nicht brauchte deine Art ich zu erkunden:
dich sah mein Aug' — mein Herz begriff dich da.
Wie mir die Düfte hold den Sinn berücken,
nah'n sie mir gleich aus räthselvoller Nacht:
so mußte deine Reine mich entzücken,
traf ich dich auch in schwerer Schuld Verdacht."

Die letzte Scene ist zweifellos eine der schönsten Inspirationen, die Wagner je gehabt hat und noch haben kann. Schon durch sie allein begründet er sich ein unbestreitbares Recht auf bleibenden Ruhm und auf den Platz, welchen die Zukunft ihm unter den großen Tonschöpfern vorbehält.

Elsa fährt mit diesem liebenden Ehrgeize der Hingebung, welcher der Heroismus des Weibes ist, fort:

„Ach! könnt' ich deiner werth erscheinen!
Müßt' ich nicht bloß vor dir vergeh'n!
Könnt' ein Verdienst mich dir vereinen,
dürft' ich in Pein für dich mich seh'n!
Wie du mich trafst vor schwerer Klage,
o! wüßte ich auch dich in Noth,
daß muthvoll ich ein Mühen trage,
kennt' ich ein Sorgen, das dir droht!"

Man sieht sie so nach und nach dem Punkte sich nähern, den ihre begierige Angst erstrebt. Lohengrin versucht ihre innere Aufregung mit nachsichtiger Zärtlichkeit zu beschwichtigen, aber mit jedem Worte nähert sie sich mehr und mehr dem Abgrunde. . . .

Elsa.

„O mach' mich stolz durch dein Vertrauen,
daß ich in Unwerth nicht vergeh'!
Laß dein Geheimnis mich erschauen,
daß, wer du bist, ich offen seh'!"

Ernst entgegnet ihr Lohengrin:

„Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken,
da deinem Schwur ich Glauben gern gewährt:
wirst nimmer du vor dem Gebote wanken,
hoch über alle Frau'n dünkst du mich werth!"

Nach diesen ernsten Worten sucht der strenge Gatte sie mit den süßesten Liebkosungen des hingebendsten Geliebten zu beschwichtigen:

„An meine Brust, du Süße, Reine!
Sei meines Herzens Glühen nah,
daß mich dein Auge sanft bescheine,
in dem ich all' mein Glück ersah!
O, gönne mir, daß mit Entzücken
ich deinen Athem sauge ein!
laß fest, ach! fest an mich dich drücken,
daß ich in dir mög' glücklich sein!
Dein Lieben muß mir hoch entgelten
für das, was ich um dich verließ;
kein Loos in Gottes weiten Welten
wohl edler, als das meine hieß'."

Diese Worte sind von dem Gebotmotiv Lohengrin's begleitet. Dieser fährt fort:

Drum wolle stets den zweifel meiden,
dein Lieben sei mein Stolz Gewähr;
denn nicht komm' ich aus Nacht und Leiden,
aus Glanz und Wonne komm' ich her."

Elsa stößt einen Schrei des Entsetzens aus. Das düstere Motiv Ortrud's, welches andeutend schon bei den Worten des Ritters: „Drum wolle stets den Zweifel meiden" auftauchte, kehrt mit noch leidenschaftlicherem Ausdrucke als im zweiten Akte, als Friedrich und Ortrud ihre Rache berathschlagten, wieder. Denn das Fürchten der Liebe birgt größere Qualen, größere Angst und mehr Schmerzen in sich als alle Raserei des Neides. Der Argwohn, den Ortrud gesäet, keimt und gährt. Verzweiflung faßt das schwache Weib. Trostlos spricht sie:

„Du kamst zu mir aus Wonnen
und sehnest dich zurück!
Wie soll ich Ärmste glauben,
dir g'nüge meine Treu'?
Ein Tag wird dich mir rauben
durch deiner Liebe Reu'!"

Vergebens, daß ihr Geliebter sie zu überzeugen sucht, daß die Anziehungskraft ihrer Liebe ihn so lange bei ihr halten werde, als Zweifel sie nicht beflecke; fiebrische Gluth verzehrt sie, Wahnsinn

bemächtigt sich ihrer. Lohengrin will ihn bezwingen, Zärtlichkeit mit dem Verweis einend; doch gelingt es ihm nicht. Sie wähnt ein Geräusch zu vernehmen .... sie glaubt den Schwan zu sehen, der gekommen, um ihn ihren Armen zu entführen und, wie von Sinnen, bricht sie in einem Anfall düsterer Verblendung ihren Schwur.

„Elsa, was willst du wagen?"

ruft ihr der Ritter zu, während das Motiv seines Gebotes in Flammenzügen dahinrauscht. Aber sie vernimmt nicht mehr die Worte ihres Heißgeliebten, sie trotzt ihm und ruft ihm zu:

„Den Namen sag' mir an!"

— — —

„Woher die Fahrt!"

— — —

„Wie deine Art!"

In diesem Augenblick schleicht sich Friedrich durch eine versteckte Thüre mit gezogenem Schwerte, begleitet von vieren seiner Ritter in das Gemach. Elsa, wie plötzlich erwachend, sagt sich mit einer Geste des Entsetzens gegen den Verräther, der auf ihre weibliche Ungeduld, auf ihre liebevollen Besorgnisse und unüberwindliche Neugierde gebaut hatte, von der Sünde los, und ihrem Gemahl, welcher die Meuchelmörder nicht eintreten sah, hastig das an das Ruhebett gelehnte Schwert reichend wirft sie sich, ihn zu schützen, vor ihm hin.

Nach kurzem Kampfe streckt Lohengrin seinen Gegner todt zu seinen Füßen nieder. Es folgt ein langes Stillschweigen; dann zieht sich das verhängnisvolle die menschliche Bosheit andeutende Motiv wie ein ersterbendes Stöhnen durch das Orchester und sowie Lohengrin den Genossen des Verraths zuruft: „Tragt den Erschlagenen vor des Königs Gericht!", wird der Satz des Zweikampfs wiederholt. Hierauf läßt er das Gefolge Elsa's, die ohnmächtig zusammengebrochen ist, eintreten und befiehlt ihm, auch sie vor den König zu geleiten, damit sie erfahre, wer ihr Gatte sei. Die Melodie seines Gebotes beschließt geheimnisvoll diese Scene.

Ohne daß wir glauben möchten, daß sich der Autor, als er diese mit einem ganz besonderen, sich immer mehr steigernden und ergreifenden Interesse behandelte Episode seines Dramas schuf, durch die

Analogie seines Vorwurfs mit den Sagen, welche unter so verschiedenartigen Mythen die Neugier des Weibes als Ursache unzähligen Unglücks bezeichnen, habe bestimmen lassen, ruft er sie doch unwillkürlich in unser Gedächtnis zurück.

Wie viele Fiktionen haben nicht bald wie eine unbestimmte Erinnerung, bald wie eine weise Mahnung, die mehr oder minder umständliche, aber stets anziehende Erzählung der verhängnisvollen von der angeborenen Schwäche der Frauen herbeigeführten Katastrophen gesammelt und aufbewahrt? Unter wie vielen Formen hat nicht die Epopöe und die Geschichte dieselben bedauernswerthen Folgen der unbändigen und unseligen Ungeduld der Frauen uns geschildert? Und doch — so oft eine solche Tragödie, wenn uns auch noch so unbekannt, dargestellt wird, erregt sie von neuem unsere ganze Theilnahme. Ebenso haben ihre Bedeutung und ihre Wahrheit nichts von ihrem Einflusse auf jedes Herz eingebüßt. Wer leiht der Dalila nicht Züge, die ihm vielleicht theuer waren? Wer hat nicht in der neugierigen Pandora oder in der unvorsichtigen Kriemhilde verwandte und noch vorhandene Typen von Frauen erkannt, welche das dem Geheimnis schuldige Schweigen nicht zu bewahren verstehen und jenes weder achten noch verschweigen? Wie lachend oder auch wie düster die Phantasie der Völker sein mag, welche ihnen im Süden mehr Anmuth, im Norden mehr Größe verleiht, so bedarf es nur der Verkettung fast immer ähnlicher von der frevelnden Schönheit hervorgerufener Situationen, um in uns stets dieselbe Spannung und Sympathie zu erwecken.

Der Autor, welcher mit jugendfrischem Hauche noch einmal die so alte Sage belebte, folgte sicher nur dem Fluge seines poetischen Gefühls und kümmerte sich wenig darum, ob seine Auffassung sich seinen Vorgängern nähere oder sich von ihnen unterscheide; eben so wenig dachte er daran, diesen oder jenen Gedanken vorherrschen zu lassen, diesen oder jenen Schluß aus ihnen zu ziehen. Wagner ist wirklich zu sehr Dichter, um in seinen Dramen die Philosophie in Handlung umsetzen zu wollen. Er ist Dichter, das heißt: er gehorcht der Inspiration. Diese aber wird nie aufhören sich des Geistes, den sie besucht, zu bemächtigen, wie der Hauch Apollos sich der

Pythia bemächtigte, um durch ihren Mund das Orakel des Tempels zu verkünden. Diejenigen, welche niemals von dieser Übermittelung — eine slavische Sprache charakterisirt sie so tief, daß sie das Wort „Poet“ in das Synonym „Prophet“ verwandelt hat — ergriffen worden sind, mögen witzig Tendenz- und beweisführende Gedichte schaffen; doch würden sie besser thun, sich an die Polemik zu halten.

Der Dichter, welcher nur schreibt, wenn der Gott, den er anfleht, ihn begeistert, wird nie seinen brennenden Dreifuß zum Lehrstuhl umgestalten.

Überzeugen ist nicht seine Sendung.

Vor allem will er uns tief rühren. Er will seinen Hörern das glühende Gefühl einimpfen, das ihn verzehrt. Er will sie die Thränen weinen lassen, die er weint. Er will sie hinreißen durch das Entzücken, das ihn ergreift.

Wenn daher einer seiner Zuhörer, mächtig erfaßt durch des Dichters Visionen, es versucht über die Folgereihe der Eindrücke nachzudenken, die er von dem bald geheimnisvollen bald mehrdeutigen Orakel empfangen, durch welches die Kunst das Erhabene in ihren Meisterwerken offenbart — wenn er zu enträthseln sucht, worin sie sich gleichen, worin sie den schon vorhandenen Konceptionen sich nähern, worin sie sich von denselben unterscheiden, so muß er stets darauf bedacht sein nicht das Ergebnis seiner Forschungen den Intensionen des Dichters zuzuschreiben. Wahre Dichter haben nur die eine Intension: einen Strahl des heiligen Feuers zu rauben, um mit ihm ihre Schöpfungen zu beleben! — —

Elsa fesselt uns vielleicht mehr als jede andere Gestalt dieser Familie der schönen Indiskreten durch die naive Reinheit, durch die glühende Hingebung und Demuth ihrer Liebe. Sie ist, dem Himmel sei's gedankt! keine Klüglerin, keine Unabhängigkeitskämpferin, welche die Rechte des Weibes fordert und alles erkennen, alles beurtheilen wollend nothwendiger Weise dem schönen Vorrechte des offenbarenden Hellsehens, des instinktiven Ahnens entsagt — einem Vorrechte, das nur dann dem Herzen bewilligt sein kann, wenn es, anstatt von dem Verstand aufgeklärt zu werden,

diesen selbst aufklärt. Elsa sucht durchaus nicht in schönen Hexametern die Interessen ihrer Würde geltend zu machen. Sie liebt mit einer anbetungswürdigen Einfachheit und nur die Furcht, ihren Gatten zu verlieren treibt sie zur fieberhaften Aufregung, zum Ungehorsam, zum Meineid. Vor diesem Momente ihrer Verwirrung fühlte sie und verkündete sie die Identität der Liebe und des Glaubens. Jedes ihrer Worte athmete diese liebende Selbstverläugnung, welche die Seele in ein absolutes Vertrauen und ein freiwilliges Gehorchen versenkt, in dessen Schoß der Zweifel keinen Raum findet.

Die, welche lieben, — haben sie nicht auch ihre Cartesische Formel, auf welcher das ganze System ihres Gefühlslebens sich gründet? Das »cogito, ergo sum« — läßt es sich nicht übersetzen in: „Ich empfinde, also weiß ich"? Die ebenso analytische als divinatorische Intelligenz der Griechen, welche mit so vielen köstlichen Allegorien die buntbemalten Plättchen ihrer Mythologie balsamisch durchzogen haben, ermangelte keineswegs diese Kardinaltugend, diesen nie erlöschenden Charakter der Liebe zu erfassen, dieser Liebe, die sich lossagt von den Bedürfnissen der Intelligenz und schwungvoll ihre engen Grenzen überfliegt. Was uns selbst betrifft, so erblicken wir lieber einen höheren Sinn in der vom Alterthum um Amors Augen gelegten Binde, als die alltägliche Interpretation gewöhnlich von derselben giebt. Die Liebe hat wirklich das Zeugnis der Augen nicht nöthig, um die Schönheit und die Gegenwart des Gegenstandes zu erkennen, den sie liebt.

Elsa hatte sich durch diesen Glauben, der sich die Gewißheit des Herzens nennen läßt, zu ihrem mit übermenschlicher Natur begabten Geliebten erhoben und, wenn sie bis zum Ende geliebt bleibt, geschieht es, weil sie, sobald der Versucher erscheint, um ihre Neugierde zu befriedigen, mit vollster Reue zu jenem zurückkehrt. Angesichts desselben erkennt sie den Irrthum, der sie zur Verbündeten mit dem Zweifel des Hasses und mit der Bosheit machen will... Sie weist es zurück zu wissen... Unwissend will sie bleiben... Sie fühlt die Superiorität ihrer glaubenden Unwissenheit und zurückgekehrt zur natürlichen Klarheit ihres Wesens, zum Lichte und

zur Kraft ihrer demüthigen Unschuld will sie schnell wie der Blitz den zurückstoßen, welcher sie das Gute und das Böse erkennen lassen wollte.

Den Peripetien dieser pathetischen Scene folgt man mit um so größerer Spannung und Ergriffenheit, als das von Lohengrin verborgene Geheimnis so groß, so schön, so voll Liebe ist. Die Seele identificirt sich gleichsam mit den mannigfachen Schmerzen dieses Kampfes und in ihm ein verwandtes Bild zu erkennen wähnend, flüstert sie den Namen: Psyche!

Wenn der Glaube nicht die schönste Mitgift, der glänzendste Schmuck, das letzte Ziel aller Liebe ist: woher käme dann unsere Sympathie für dieses Weib, welches sich mit Entzücken einem Unbekannten hingiebt? Wenn man dem Gefühle das Recht abstreitet, „ahnend zu bestätigen, was die Vernunft nicht beweisen kann“: würde es von ihr nicht eine Art Kleinmuth anstatt Glaube gewesen sein, was sie zu ihm hinführte? Weshalb sind wir so gerührt, wenn wir Elsa mit engelhafter Reinheit von Mitleid für Ortrud, „die nicht glauben kann“, ergriffen sehen? Wodurch würde sich unsere Genugthuung erklären, wenn wir sie die Einflüsterungen Friedrich's von sich abweisen sehen und Lohengrin antworten hören: „Meine Liebe erhebt sich weit über jeden Verdacht“? Warum endlich finden wir sie erhaben, wenn sie plötzlich ihrem Mißtrauen und Zweifel entsagend darauf verzichtet, das Geheimnis, um dessen Enthüllung sie so eben noch gefleht, zu erfahren, wenn sie Lohengrin im Gegentheil schützen, vertheidigen will und denjenigen mit dem Schwerte zu bewaffnen eilt, den sie von keiner wahren Gefahr bedroht glaubte? Wäre in der Liebe der verlangte und demjenigen, der mehr weiß und mehr vermag, so gern bewilligte Glaube nicht ein Gesetz, sondern eine tyrannische Forderung: müßte dann nicht Elsa, um konsequent, heroisch, bewunderungswerth und bewundert zu sein, darauf bestehen zu *wissen*, den zu *kennen*, zu *beurtheilen*, der sie demüthigte und *erniedrigte*, indem er auf ihre vertrauende Liebe hoffte? — Die von der Poesie geleitete Fiktion hat demnach hier noch einmal mehr als den höchsten Ausbruch des leidenschaftlichen Gefühls, mehr als die Blüthe und die gleichzeitig in ihrem

Kelch verschlossene Frucht dargestellt, nämlich: den Glauben in der Liebe!

Indem Lohengrin das Brautgemach verläßt, fällt der Vorhang; die Scene verändert sich und zeigt dieselbe Ansicht, wie im ersten Akt. Die Männer, Barone, Grafen und Herzöge versammeln sich zu Roß, jeder das mit seinem Wappen und seinem Wahlspruch geschmückte Banner tragend, welches er an seinem Platze aufpflanzt und um das sich seine Mannen scharen. Eine rauschende kriegerische Musik wird auf der Bühne durch acht in vier verschiedenen Tonarten stehenden Trompeten — D, Es, E und F — ausgeführt, von denen jede einzeln in ihrem Tone auf einer das wilde Getümmel der Pferde nachahmenden Baßfigur eintritt. Letztere wird von allen Streichinstrumenten unisono ausgeführt. Sie fährt ohne Unterbrechung in Triolen mehr als hundert Takte fort bis die vier Trompeten des Königs einfallen, welche, so oft er erscheint, stets dieselbe Fanfare — das schon erwähnte Königsmotiv — blasen. Dieses Mal werden sie von den Trompeten der Scharen der Edlen, von einer nach der anderen, begrüßt, welche sich dann mit ihnen vereinigen, immer belebter werden bis zuletzt alle gleichzeitig ertönen. Ihre raschen, sich zusammendrängenden Rhythmen bringen eine Art Jauchzen und Hurrah hervor, an das sich ein verlängerter Trompetenwirbel anschließt. Das betäubende Schmettern und Wirbeln endet, sowie der König sich auf seinem unter einer alten Eiche aufgeschlagenen Throne niederläßt. Bald darauf bringt man auf einer Bahre die Leiche Friedrich's.

Elsa naht, gesenkten Hauptes, niedergebeugt, verwirrt, und das Volk, erstaunt, bricht während sie vorüberschreitet, in Bewunderung aus. Die Melodie des von Lohengrin an Elsa erlassenen Gebotes ertönt jetzt zum letzten Male: denn das Geheimnis, das sie in sich trägt, wird bald vor aller Augen enthüllt. Die Rufe bewundernden Beifalls, welche sich mit diesem musikalischen Satze verbinden, rufen in das Gedächtnis zurück, wie sehr Elsa's Tugend auf ihrem Vertrauen, auf ihrem demüthigen Gehorsam, ihrem treuen Schweigen beruhte! Der Chor singt:

„Seht, Elsa naht, die tugendreiche!
Wie ist ihr Antlitz trüb' und bleiche!"

und zum letzten Male vernimmt man auch die Melodie, welche während des zweiten Aktes so häufig wiedergekehrt war: die Melodie, welche unter den Verwünschungen Ortrud's grinste wie zähnefletschende Wuth. Das Werk der Sünde ist vollbracht — das Glück Elsa's ist vernichtet!

Die Trompeten bedecken diese düstere Färbung, das Lohengrinmotiv in dem Augenblicke intonirend, in welchem er erscheint und dem Könige, der mit seinem Gefolge glaubt er komme, um sich dem Heere gegen die Feinde des Reiches anzuschließen, verkündet, daß er nicht in dieser Absicht, sondern als Ankläger erscheine.

Lohengrin.

„Mein Herr und König, laß dir melden:
Die ich berief, die kühnen Helden,
zum Streit sie führen darf ich nicht!"

Alle Männer.
(in größter Betroffenheit)

„Hilf Gott! welch' hartes Wort er spricht!"

Lohengrin.

Als Streitgenoß bin ich nicht hergekommen,
als Kläger sei ich jetzt von euch vernommen! —
Zum ersten klage laut ich vor euch allen
und frag' um Spruch nach Recht und Fug:
Da dieser Mann mich nächtens überfallen,
sagt, ob ich ihn mit Recht erschlug?"

Er hat Friedrich's Leiche aufgedeckt: alle wenden sich mit Abscheu davon ab.

Der König und alle Männer.
(die Hand nach der Leiche ausstreckend)

„Wie deine Hand ihn schlug auf Erden,
soll dort ihm Gottes Strafe werden!"

Lohengrin.

„Zum and'ren aber sollt ihr Klage hören;
denn aller Welt nun klag' ich laut:
daß zum Verrath an mir sich ließ bethören
die Frau, die Gott mir angetraut."

Alle Männer.

„Elsa! wie mochte das geschehn!
Wie konntest so du dich vergeh'n?"

Lohengrin.

„Ihr hörtet alle, wie sie mir versprochen,
daß nie sie woll' erfragen, wer ich bin.
Nun hat sie ihren theuren Schwur gebrochen,
treulosem Rath gab sie ihr Herz dahin!
Zu lohnen ihres Herzens mildem Fragen
sei nun die Antwort länger nicht gespart;
des Feindes Drängen durft' ich sie versagen:
nun muß ich künden, wie mein Nam' und Art. —
Jetzt merket wohl, ob ich den Tag muß scheuen:
vor aller Welt, vor König und vor Reich
enthülle mein Geheimnis ich in Treuen.
So hört, ob ich an Adel euch nicht gleich!"

Während das Orchester das Motiv der ersten Introduktion in seiner ganzen Pracht wiedergiebt, erzählt Lohengrin weltvergessen, in einer Art hinreißender Verzückung, in einer Weise, die eben so mild und doch durchdringend und berauschend ist, wie der nächtliche Duft eines in voller Blüthe prangenden Orangenhaines:

„In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
liegt eine Burg, die Monsalvat genannt;
ein lichter Tempel stehet dort inmitten,
so kostbar, wie auf Erden nichts bekannt:
drin ein Gefäß von wunderthät'gem Segen
wird dort als höchstes Heiligthum bewacht.
Es ward, daß sein der Menschen reinste pflegen,
herab von einer Engelschar gebracht.
Alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
um neu zu stärken seine Wunderkraft:
es heißt der Gral, und selig reinster Glaube
ertheilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.
Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren,
den rüstet er mit überird'scher Macht;
an dem ist jedes Bösen Trug verloren:
wenn ihn er sieht, weicht dem des Todes Nacht.
Selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet,
zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet,
bleibt als sein Ritter dort er unerkannt.
So hehrer Art doch ist des Grales Segen,
enthüllt — muß er des Laien Auge fliehn;
des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen:
erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn. —

Nun hört, wie ich verbot'ner Frage lohne.
Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt:
Mein Vater Parcival trägt seine Krone,
sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt."

Das volle Unisono des ganzen Orchesters läßt hier seine Melodie mit einer so gloriosen Kraft ertönen, daß wir uns die Fanfaren der himmlischen Heerschaaren, unter denen der heilige Georg und der Erzengel Michael als Führer kämpfen, nicht herrlicher vorstellen können. Er fährt fort:

„Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
daß fern wo eine Magd in Drangsal wär'.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
wohin ein Streiter zu entsenden sei,
da auf der Fluth wir einen Schwan erblickten;
zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,
nahm ihn in Dienste nach des Grales Spruch: —
denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
woher zu uns der Klage Rufen kam;
denn durch den Gral war ich erwählt zum Streiten,
darum ich muthig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
bis er zu euch an's Ufer mich gezogen,
wo ihr in Gott mich alle landen saht."

Diese lange Erzählung beschließt die Oper „Lohengrin", ebenso wie die Erzählung Tannhäuser's das Werk, das seinen Namen trägt, beendigt. Aber diese ist düster wie die Verzweiflung, aufgeregt wie der Irrthum, traurig wie die Sünde, nagend wie die Reue, marternd wie die Folter des Gewissens. Alle Qualen unseres eigenen Herzens finden in ihr einen Ton: getäuschte Hoffnungen, unaussprechliches Elend, grausame Ironie, vergällte Lust! In der Erzählung Lohengrin's dagegen bricht in dem Maße, wie er in der Erzählung fortfährt, die Morgenröthe eines hellen unauslöschlichen Tages hindurch. Eine feierliche Ruhe ergreift die Seele, als ver-

breite sich strahlend immer lebendiger und alles umfassend eine überirdische, mystische Helle. Jeder Ton klingt wie ein Seufzer des Glücks, dem Ort entsteigend, wo weder das Böse noch der Schmerz, wo weder der Tod noch die Verderbnis Zutritt haben — dem Ort, wo die Heiligkeit berufen ist die ganze Fülle der unnennbaren himmlischen Wonnen zu genießen, wo die Seele der Erwählten schwelgt in der übermenschlichen Seligkeit, welche der Anblick Gottes gewährt.

Tannhäuser's letzte Erzählung wird von Takt zu Takt düsterer, zerrissener, beklommener. Die Individualität des vom Anathema vernichteten Unglücklichen verliert sich allmählich in seiner eigenen vagen und doch grenzenlosen Verwünschung in ein so abscheulich gotteslästerliches Gelübde, wie in eine dunkle Höhle, in welche tausende von ähnlichen Jammertönen ihn locken und rufen mit allen Künsten lasciver Verführung. In Lohengrin's letzter Erzählung entfaltet sich seine Persönlichkeit dagegen immer mehr, gleich Umrissen eines verklärten Körpers auf goldenem Grunde. Ein Charakter voll Tapferkeit und Stärke, voll heiligen und reinen Stolzes, voll Macht und voll eines die menschlichen Fähigkeiten überragenden Geistes, enthüllt er unserer entzückten Betrachtung die Natur eines engelgleichen Helden, eines göttlichen Boten, eines Unsterblichen, der gefeit vor jeder Wunde und Schwäche, doch nicht frei ist von der höchsten Qual: der unendlichen Traurigkeit und dem unversiegbaren Kummer der Liebe.

Diese Qual, diese Trauer, dieser Kummer spricht sich in ergreifendster Rührung aus, wenn Lohengrin Elsa zum letzten Mal an sein von ihr verkanntes Herz drückt und spricht:

„O Elsa! nur ein Jahr an deiner Seite
hätt' ich als Zeuge deines Glücks ersehnt!
Dann kehrte, selig in des Gral's Geleite,
dein Bruder wieder, den du todt gewähnt. —
Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,
dies Horn, dies Schwert, den Ring sollst du ihm geben!
Dies Horn soll in Gefahr ihm Hilfe schenken,
in wildem Kampf dies Schwert ihm Sieg verleiht:
Doch bei dem Ringe soll er mein' gedenken,
der einstens dich aus Schmach und Noth befreit!“

In den Accenten dieser entsagenden, aber unüberwindlichen Grames vollen und darum untröstlichen Ergießung, dieser völligen Hingabe an den nagendsten Schmerz liegt ein Dulden, das man selbst mit Freude genießen möchte. Wagner scheint auch für dasselbe gleichsam eingenommen zu sein; denn er wiederholt dieses letzte Memento zwei Mal — eine seltene Ausnahme in seinem Systeme musikalischer Deklamation.

Das Volk, stumm, voll Bestürzung, sieht plötzlich den Schwan auf dem See, wieder denselben Nachen mit sich führend. Das Motiv der Introduktion, welches wieder ungekürzt erklingt, wird zum zweiten Male durch das Lohengrin individualisirende Motiv unterbrochen, jetzt aber in eine weiche Tonart transponirt, in Betrübnis gehüllt, Trauer ausdrückend.

Elsa stürzt zu den Füßen ihres Gatten, welcher ihr mit der ganzen Betrübnis der Liebe vorwirft, ihr beiderseitiges Glück zerstört und mit seinem Herzen gespielt zu haben. Der König, die Edlen, das Volk wollen ihn zurückhalten, allein er entgegnet:

„Schon sendet nach dem Säumigen der Gral."

Als Elsa den Schwan erblickt, stößt sie einen Schrei der höchsten Angst aus. Lohengrin schreitet dem Ufer zu und spricht mit einem Schmerze ohne gleichen zu dem geheimnisvollen Schwan, daß er gehofft ihn erst in Jahresfrist und in anderer Gestalt wiederzusehen. Es modulirt während dessen die Melodie der ersten Introduktion mit einer Begleitung der Violinen im Tremolo, welches man für das Säuseln des stillbewegten Hauches der Luft halten möchte. Noch einmal wendet er sich zu Elsa, um zum letzten Mal mit herzzerreißender Anstrengung sie, seine süße Frau, zu umarmen.

Als er sie verläßt, sinkt Elsa ohnmächtig nieder. Unerwartet erscheint plötzlich Ortrud neben ihr. Wie halb erstickt vor teuflischer Lust, mit pfeifendem Röcheln, einem durchdringenden Kreischen zeigt sie ihr den Schwan und, um sie ganz der Verzweiflung preiszugeben, bereitet sie sich selbst den unfehlbaren Untergang, indem sie ihr zuruft:

Ortrud.

„Fahr' heim! fahr' heim, du stolzer Helde
daß jubelnd ich der Thörin melde,
wer dich gezogen in dem Kahn!
Das Kettlein hab' ich wohl erkannt,
mit dem das Kind ich schuf zum Schwan:
das war der Erbe von Brabant!“

Alle.

„Ha!“

Ortrud.
(zu Elsa)

„Dank, daß den Ritter du vertrieben!
Nun giebt der Schwan ihm Heimgeleit:
der Held, wär' länger er geblieben,
den Bruder hätt' er auch befreit.“

Alle.

„Abscheulich Weib! ha, welch' Verbrechen
hast du in frechem Hohn bekannt!“

Ortrud.

„Erfahrt, wie sich die Götter rächen,
von deren Huld ihr euch gewandt!“

Bei diesem Schrei des wildesten Jubels läßt sich Lohengrin, der schon am Ufer des Stromes steht, zu einem stillen Gebete auf die Kniee nieder, zugleich nimmt das Orchester das hoheitsvoll und feierlich klingende Motiv des heiligen Grals wieder auf. Der Schwan verschwindet in den Gewässern und eine Taube schwebt hernieder und ergreift die Kette des Nachens. Aus den Fluthen erhebt sich Gottfried von Brabant. Alle begrüßen den jungen Prinzen. Die Melodie Lohengrin's fällt wieder ein und entfaltet sich ganz bis zum Ende der Scene, bis er die Barke bestiegen, die dann, gezogen von der Taube, sich langsam entfernt.

Elsa windet sich aus den Armen ihres Bruders Gottfried und seitwärts springend, um nach ihrem Gatten zu schauen, sieht sie ihn schon auf den Fluthen dahin ziehen. Dieselbe Melodie tritt nun in weicher Moll-Tonart ein. Man glaubt den Geliebten zu hören, welcher ihrem Schmerz mit gleichem Ausdruck des Schmerzes antwortet. Sie stößt einen Schrei aus, sinkt hin und stirbt.

III.

Mit dieser Darlegung glauben wir keineswegs das so große und so ergreifende Interesse dieses Dramas erschöpfend wiedergegeben zu haben! ... verständlich gemacht zu haben, wie Wagner durch die Pinselstriche dieses Gemäldes seine Umrisse entschieden und doch zart zu zeichnen, sein Kolorit reich und doch weich zu geben verstand! ... welch' tiefgehende Kenntnis der Dichter und Musiker gegenüber den künstlerischen Mitteln hier bekundet hat! Der Charakter der Personen ist bei dem einen, wie bei dem anderen über alles bewunderungswürdig durchgeführt. Wagner hat es verstanden mit einer Feinheit des Gefühles, die man nicht müde wird in allen seinen Intentionen zu verfolgen, das göttliche, den Sieg seines Ritters sichernde Element mit dem Charakter der Tapferkeit, mit dem persönlichen Heldenmuthe zu verschmelzen, der ihn in unseren Augen erhebt und zu einem Gegenstande der Bewunderung und Sympathie macht, während er anderenfalls so leicht zu einem kalten Sendboten hätte werden können.

Lohengrin tritt uns vom ersten Moment an bestimmt, ernst, gebieterisch und sanft wie ein Heiliger der Legende entgegen. Sein Willfahren gegenüber der Geliebten ist duldsam, aber unerbittlich. Seine Liebe entschädigt hiefür und spiegelt das voll entfaltete Prisma jener nie welkenden, den Auserwählten zuertheilten Glückseligkeit wider. Diese Glückseligkeit schien ein undankbares, schales Thema zu sein: so wenig war es bis jetzt gelungen, ihm ein wahres Interesse abzugewinnen. Hier aber hat dieser einfache, entzückte, einfarbige und unendliche Gedanke zu einem der pathetischsten Kunstwerke begeistert. Denn es wird sich schwerlich ein Einwand dagegen erheben lassen, daß der dichterisch schönste Theil der Partitur gerade in dieser Inspiration liegt, welche vom Orchester zunächst in einer exquisiten Instrumentation entwickelt wird und wiederkehrt, so oft das wunderhafte Einwirken des heiligen

Grals die Handlung umschwebt und in uns die Ahnung jenes Eden hervorruft, wo Ströme himmlischer Liebe, göttlichen Glückes, strahlender Seligkeit und heilbringender Aspirationen fließen.

Elsa, eine glühende und schwache Seele, träumt, betet, liebt, und findet träumend, betend, liebend erhabene Accente und Akkorde. Ihr Gesang ist wie der sich im Takte bewegende Hauch magnetischen Athems. Sich im Unendlichen verlierend, ähnlich wie am weiten Horizont blaue Wolken mit einem blauen Himmel zusammenfließen, berührt er ein unfaßbares Ideal. Ihre Begegnung mit Ortrud nach deren drängenden Apostrophen, mit dieser Frau einer barbarischen Energie, von jeder Person des Dramas ein „schrecklich Weib" genannt, darf als eine musikalische Übersetzung des Bildes von der heiligen Margaretha gelten: die Heilige mit den krystallreinen, feuchten Augen voll milder Heiterkeit, umgeben von häßlichen Reptilien, welche zischend die Füße der ihrem tödtlichen Gebiß geweihten Märtyrer-Jungfrau umringeln.

Ortrud ist eine von den unsere Bühnen mit Ruchlosigkeiten versehenden Alltagstypen des gewöhnlichen Neides und der vulgären Bosheit so verschiedene Schöpfung, daß sie bestimmt scheint eines Tages ebenso neben einer Lady Macbeth, einer Margaretha von Anjou ihren Platz zu erhalten, wie Elsa neben Milton's Eva oder der antiken Psyche.

Friedrich's Rolle ist, obwohl es so scheinen mag, keineswegs eine untergeordnete. Bestrickt durch die Weissagungen, vertrauend auf die geheime Wissenschaft seiner Frau, ist er im Unglück voll Gewissensbisse; denn er hatte sich nicht entwürdigen wollen. Er beklagt seine verlorene Ehre; er glaubt an den Gott, den Ortrud schmäht. Und nur dadurch, daß sie ihm vorspiegelt die Kraft seines Gegners sei keine von Oben, bringt sie ihn so weit, daß er die ihm widerfahrene Ungerechtigkeit rächen will, nach dem Ziel hochmüthiger Wünsche strebt und die ganze Heftigkeit seines Zornes in verzweifelten Anstrengungen zum Ausbruch kommen läßt.

Sollten die dramatischen Musiker vielleicht geneigt sein dem Libretto des „Tannhäuser" oder dem des „Fliegenden Holländer" als gleich poetisch in ihrer Anlage und in der Schönheit ihrer Verse,

dabei aber von einem mit ihrer Kunst leichter in Einklang zu setzenden Wesen den Vorzug vor dem des „Lohengrin“ zu geben, so werden die dramatischen Dichter dagegen das letztere Gedicht über alle stellen müssen, die Wagner bis jetzt geschaffen hat. Sein literarisches Verdienst genügt, um den Verfasser unter die am meisten mit wahrhaft tragischem Sinn begabten Schriftsteller zu setzen. Neben den Versen voll tief ergreifenden Gefühles, den glücklichst gefundenen Exklamationen, neben einem Dialoge, in welchem die geheimen Triebfedern der Personen sich äußerst geschickt in den Wendungen der Gedanken verrathen, ist die Versifikation an und für sich nicht allein sonor und schön, der Stil erhaben und den Charakteren angemessen, sondern das Drama entlehnt noch außerdem eigenthümliche Reflexe des Mittelalters durch die Reproduktion altdeutscher Sprachwendungen und den Gebrauch vieler Worte, die, ohne vollständig vergessen zu sein, doch den Stempel des Alterthümlichen tragen.

Ebenso ist der Takt und der gute Geschmack besonders zu erwähnen, mit welchem diese Imitation sich auf nur leicht zu fassende Nüancirungen beschränkt, die selbst für solche, welche in die Geheimnisse des gelehrten Archaismus nicht eingeweiht sind, verständlich bleiben. Er ist nie so weit getrieben, daß das Verständnis des Gedichtes erschwert würde. Doch begnügt sich Wagner nicht damit, dem Ohre die alten Assonanzen zurückzurufen. Auch in der Art die Buchstaben zu ordnen setzt er diese Imitation fort und wie die alten Poeten, Wolfram von Eschenbach und andere, fängt er nicht jeden Vers mit großen Anfangsbuchstaben an. Es sind das unbedeutende Einzelnheiten; aber sie fallen auf, sowie man das Textbuch des „Lohengrin“ in die Hand nimmt.

Die Übereinstimmung aller dieser Eindrücke führt uns so lebendig in die Zeit und ihre von Wagner neu belebten Glaubensansichten zurück, daß wir nicht überrascht sein würden, wenn der mit lebendiger und warmer Phantasie begabte Theil des Publikums das Opernhaus fast überzeugt von der Existenz des heiligen Grals, seines Tempels, seiner Ritter und seiner unendlichen Glückseligkeit verlassen würde.

Die Musik dieser Oper hat als Hauptcharakter eine solche Ein-

heit der Konception und des Stils, daß es in derselben keine melodische Phrase und noch viel weniger ein Ensemblestück oder irgend eine Passage giebt, welche getrennt vom Ganzen in ihrer Eigenthümlichkeit und in ihrem wahren Sinne verstanden werden kann. Alles verbindet, alles verkettet, alles steigert sich. Alles ist mit dem Sujet auf das engste verwachsen und kann nicht von demselben losgelöst werden. Es würde sogar schwer sein, selbst bedeutende Bruchstücke dieser Tondichtung, in welcher keine Mosaik, nichts eingeschaltet, nichts überflüssig enthalten ist, gerecht zu beurtheilen; denn alles verkettet sich in derselben und greift in einander wie die Maschen eines Netzes. Alles ist hier genau erwogen und folgerichtig bestimmt, jeder Harmonienfolge geht der mit ihr korrespondirende Gedanke voraus oder folgt ihr — eine durch ihre systematische Strenge wesentlich deutsche Prämeditation, die uns von diesem großen Werke sagen läßt, daß es zu den durchdachtesten aller Inspirationen gehört.

Übrigens ist es nicht schwer sich Rechenschaft darüber zu geben, warum jede aus dem Werke herausgenommene Episode an Reiz verlieren muß, wenn man sich das Princip in das Gedächtnis zurückruft, nach welchem Wagner durch Musik Charakterrollen und Ideen personificirt. Die Anwendung der fünf Hauptmotive — das heilige Gralmotiv der Instrumentaleinleitung der Oper; das Gottesurtheilmotiv, welches man bei Verkündigung des ersteren vernimmt; das Lohengrinmotiv, sein Erscheinen begleitend; das Verbotmotiv, das mit der Erklärung an Elsa eintritt; endlich das Ortrudmotiv, welches mit ihren unheilgesättigten Drohungen ertönt —, sowie die häufigen, aber stets motivirten Wiederholungen der Nebenmotive erlaubt natürlich nur dann dem dramatischen Gedanken vollständig zu folgen und die Aufregung, welche das Ergebnis dieser so neuen, so bestimmten und in allen ihren Vor- und Zurückbeziehungen so durchsichtigen Komplikation ist, ganz zu empfinden, wenn man dahin gelangt ist in alle entwickelte Nüancen dieses schönen Monumentes, sowie in alle in der allgemeinen Anlage seines Planes verborgenen Intentionen eindringen zu können.

Es giebt Menschen, die mit Hilfe einer einzigen Idee, einer

einzigen Erfindung, einer einzigen anscheinend nur kleinen Entdeckung ungeheure Veränderungen in der Sphäre, in welcher diese Entdeckungen liegen, hervorrufen. Wieder andere erweitern die Wissenschaft ihrer Vorgänger und vergrößern das Gebiet, auf welchem ihr Gedanke arbeitet durch eine bis dahin nicht angewandte Koordination von bereits vorhandenen Dingen, ohne ihnen gerade ein neues Faktum oder ein noch unbekanntes Element zugefügt zu haben.

Wagner ist ein Neuerer, wie diese letzteren. Sein System knüpft durch die Bedeutung, welche er der Beredtsamkeit der dramatischen Deklamation beilegt, an die Traditionen Gluck's, sowie durch die deklamirende Beredtsamkeit und die Sensibilität der Instrumentation an diejenige Weber's.

Wagner würde sicher die Dedicationsschrift der „Alceste" geschrieben haben, hätte es Gluck nicht schon gethan. Die großen hier niedergelegten dramatischen Ideen belegen das. Diese Dedication lautet in ihren Hauptsätzen:

„Als ich den Entschluß faßte, die Oper Alceste in Musik zu setzen, nahm ich mir vor, alle Mißbräuche, welche die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger und die zu nachgiebige Gefälligkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt, und womit sie aus dem prachtvollsten und schönsten der Schauspiele das langweiligste und lächerlichste gemacht hatten, zu vermeiden.

„Ich versuchte es, die Musik auf ihren wahren Beruf zurückzuführen, nämlich: die Poesie zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle, das Interesse der Situationen zu kräftigen, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen kälter zu machen. Ich glaubte, die Musik müsse der Poesie geben, was einer richtigen und vernünftig komponirten Zeichnung die Lebendigkeit des Kolorits, die glückliche Übereinstimmung der Lichter und Schatten verleiht, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne ihre Umrisse zu verändern. Ich habe mich daher wohl gehütet, einen Schauspieler im Flusse seines Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell anhören oder ihn in der Mitte seiner Rede auf einem günstigen Vokale ruhen zu lassen, sei es, um in einer langen Passage die Geläufigkeit seiner schönen Stimme zu ent-

wickeln, sei es, um zu warten, daß das Orchester ihm die Zeit gebe, Athem zu holen, um eine Kadenz zu machen.

„Auch habe ich nicht geglaubt rasch über den zweiten Theil einer Arie hingehen zu müssen, wenn dieser zweite Theil der wichtigste war, um regelmäßig viermal die Worte der Arie zu wiederholen, noch die Arie endigen zu dürfen, wenn der Sinn nicht beendigt ist, um dem Sänger die Möglichkeit zu geben, zu zeigen, daß er nach seinem Gutdünken irgend eine Passage in mehreren Weisen variiren kann.

„Endlich habe ich alle die Mißbräuche verbannen wollen, gegen welche sich schon seit so langer Zeit der gesunde Verstand und der gute Geschmack aussprachen.

„Ich habe mir vorgestellt, daß die Ouverture die Zuhörer über den Charakter der Handlung, die sich vor ihren Augen entwickeln soll, belehren und ihnen das Sujet derselben angeben müßte; daß die Instrumente nur in Anwendung gebracht werden müßten im Verhältnisse des Grades des Interesses und der Leidenschaft, und daß besonders zu vermeiden wäre, im Dialog einen zu schroffen Übergang zwischen der Arie und dem Recitativ vorwalten zu lassen, um nicht die Perioden ganz unverständig zu verstümmeln und störend die Bewegung und das Feuer der Scene zu unterbrechen.

„Ich habe auch noch geglaubt, daß der größte Theil meiner Arbeit sich darauf beschränken müßte, eine schöne Einfachheit zu suchen, und ich habe es wohl vermieden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit Parade zu machen; ich habe gar keinen Werth auf die Entdeckung irgend einer Neuerung gelegt, wenn sie nicht natürlich, durch die Situation gegeben und mit dem Ausdrucke verbunden war; endlich giebt es keine Regel, welche ich nicht ohne Widerstreben zu Gunsten der Wirkung opfern zu müssen geglaubt habe.“

Wagner hat die hier ausgesprochenen Ideen zu den seinen gemacht, aber in der Praxis der Theorien übertrifft er Gluck ebenso, wie er Weber übertrifft. Mit seltenem Glücke und mit kühnstem Verstande bemächtigte er sich aller Errungenschaften, welche die Musik seit dem Tode dieser großen Männer gemacht hat, benutzte er alle Hilfsmittel, welche die so sehr verbesserten und neuen Instrumente,

sowie ihre schöne durch Meyerbeer und besonders durch Berlioz erreichte Anwendung nur immer möglich machen, und versuchte alle seinem Zwecke dienenden, dem Fortschritt der neueren Zeit zu verdankenden Mittel in einem großartigeren Systeme als dem Gluck's, durch ein absoluteres Princip als das Weber's, um dem dichterischen Gedanken den Vordergrund zu gewinnen und ihm sowohl Gesang wie Orchester unterzuordnen.

So lange man Wagner's Partituren nicht gesehen und gehört, so lange man ihre gelehrte Faktur und ihre scenische Wirkung nicht studirt hat, ist es nicht so ganz leicht, sich eine richtige Vorstellung von dem Resultate zu machen, das er durch die vollständige Verbindung erlangt hat, welche er zwischen diesen beiden Quellen oder besser zu sagen: diesen beiden Strömen der Aufregung herstellt. Es gelang ihm zugleich ein ebenso außergewöhnlicher Symphonist wie großer Dramatiker zu sein. Durch diese Koncentrirung so seltener und verschiedenartiger Eigenschaften schuf er ein Ensemble, welches gefallen oder mißfallen kann, das aber, wie niemand leugnen wird, sowohl in seiner kolossalen Konception, wie im kleinsten seiner Details ein ebenso logisches wie vollkommenes Ensemble bildet. Wenn Frau von Staël die Musik eine »architecture de sons« — eine Architektur von Tönen — nennt, mag es uns gestattet sein, die Struktur der herrlichen Bauten Wagner's mit einer architektonischen Ordnung zu vergleichen — einer Ordnung, an welcher weder ihre Vertreter noch ihre Widersacher das Mindeste ändern oder modeln können, ohne daß dieselbe den ganzen Charakter ihres Stiles verlieren würde.

Nachdem wir es versucht haben, dem Leser den schöpferischen Urgedanken des dramatischen Systems Wagner's zum Verständnis zu bringen — ein Gedanke, welcher die von Gluck manifestirten Wünsche und Bestrebungen, eine wahrhafte Verschmelzung der Wirkungen der Poesie und der Musik zu erreichen, bis zum Spiel der Darsteller erweiterte, von denen er eine tiefe Kenntnis ihrer Kunst verlangt, so daß die Feinheiten der instrumentalen Begleitung mit ihren stummen Gesten übereinstimmen und schon ihre Gegenwart in gewissen Scenen als ein symphonisches Motiv erscheint: — wird es uns

leichter sein, ihm einen Einblick in die Art und Weise der Instrumentation dieses Komponisten zu gewinnen; doch können wir hier nur einige bezeichnende Züge anführen, wie beispielsweise die sehr markirte Eintheilung des Orchesters in drei bestimmt unterschiedene Gruppen: die der Streichinstrumente, der Blasinstrumente und der Blechinstrumente. Statt diese Gruppen zu vereinigen oder nur nach dem konventionellen und zufälligen Gebrauch zu theilen, theilt Wagner sie corpsweise, indem er sorgfältig den Charakter der Klänge mit dem Charakter der Situationen und der Personen seines Dramas in Übereinstimmung bringt. Diese Eintheilung ist eine der hervorstechendsten Neuerungen, eine, die man sofort bemerkt.

Gegenüber der konsequenten Durchführung derselben wird es kaum überraschen, was Wagner in einer vor einigen Jahren erschienenen Selbstbiographie erzählt, daß er nämlich die erste von ihm in Leipzig zur Aufführung gebrachte Ouverture mit drei verschiedenen Tinten geschrieben habe, um den Musikern, welche seine Partitur gründlicher studiren wollten, das Verständnis zu erleichtern. Die Streichinstrumente hatte er mit schwarzer, die Blasinstrumente mit rother und die Blechinstrumente mit grüner Tinte geschrieben.

Die Verfolgung des Parallelismus des Klanges hat nothwendig Wagner dahin bringen müssen, seiner Orchestration Instrumente einzuverleiben, die im allgemeinen nur individuell angewandt waren, und mit denselben noch einige andere untrennbar zu verbinden. Dem zu Folge gebraucht er gewöhnlich drei Flöten, drei Hoboen (zwei Hoboen und ein Englisches Horn), drei Klarinetten (zwei gewöhnliche und eine Baßklarinette), drei Fagotte, drei Posaunen und eine Tuba.

Dieses Drei-System hat unter anderen Vorzügen auch den, daß der ganze Akkord mit denselben Klangfarben gegeben und gehalten werden kann, was auf seine Instrumentation helle und nüancirte Streiflichter wirft, die er mit exquisiter Kunst vertheilt und in einer ebenso neuen als ausdrucksvollen Weise mit der Deklamation bald mischt bald in Harmonie bringt, und mit welchen er endlich noch eigenthümliche Reflexe auf dieselbe werfen kann.

Wagner macht auch einen häufigen Gebrauch von der Theilung der Geigen. Mit einem Worte: anstatt sich des Orchesters wie einer fast homogenen Masse zu bemächtigen, theilt er es in verschiedene Ströme und Bäche, und zuweilen — wenn wir wagen dürfen es so auszudrücken — in Fäden auf Klöppeln gewickelt, die zahlreich und vielfarbig wie die der Spitzenklöpplerinnen sind. Wie diese, wirft er sie zusammen und sondert sie wieder und bringt endlich, wie diese, durch ihr erstaunenswerthes Verwickeln einen Stoff, ein wunderbares Gebilde hervor, bei welchem der Grund eines festen Gewebes durch die farbenreichsten klaren Verzierungen gehoben wird — eine Arbeit, unschätzbar an Werth.

Bei einem dergestalt von der Poesie des Dramas durchdrungenen Geiste, bei einer so für alle Eindrücke, welche die geringsten Formen der Kunst auf die Seele ausüben, feinfühligen Organisation mußte dieses seinem Genie ganz eigenthümliche Streben das Orchester in drei Tonströme zu trennen, welche, wie die vereinigten Gewässer verschiedener Flüsse ihre verschiedenen Färbungen beibehalten, indem sie wohl in dasselbe Strombett sich ergießen, aber ohne ihre schlammigen, blauen oder grünlichen Wellen zu vermischen, entweder irgend einem rein geistigen Gedanken entsprechen, oder von ihm auf einen solchen angewandt werden. Und so ist es auch. Wagner hat schon in seinen ersten Opern, vorzüglich jedoch in seinem „Lohengrin", stets für jede seiner Hauptpersonen eine andere Palette gemischt. Je aufmerksamer man diese letzte Partitur durchforscht, um so mehr gewahrt man, welche innige Verwandtschaft er zwischen seiner Dichtung und seinem Orchester hervorgebracht hat. Nicht allein, daß er, wie wir schon früher gesagt haben, durch seine Melodien die Gefühle und die Leidenschaften, welche er entfaltet, auch personificirt, sondern er wollte sogar, daß ihre Konturen durch ein ihrem Charakter entsprechendes Kolorit belebt würden. Ebenso wie er den Charakter der von ihm geschaffenen Personen durch ihnen entsprechende Rhythmen und Melodien bildet, wählt er für sie die ihnen entsprechenden Klangfarben.

So ist z. B. das in dem ersten Vorspiel leicht gezeichnete Motiv hier und in der Folge, wenn es den heiligen Gral

andeutet oder entwickelt auftritt, wie in der Erzählung, in welcher Lohengrin am Schlusse sein erhabenes Geheimnis enthüllt, unveränderlich den Violinen anvertraut. Elsa tritt fast ausschließlich von Blasinstrumenten begleitet auf, wodurch die glücklichsten Kontraste in Momenten entstehen, in denen die Blechinstrumente ihnen folgen. Besonders ergriffen fühlt man sich, wenn in der ersten Scene der langen Erzählung des Königs — seine Rolle ist beständig von Posaunen und Trompeten begleitet, welche das Orchester monarchisch beherrschen, — ein langes Schweigen folgt und ein sanftes und luftiges Säuseln sich wie eine von himmlischem Hauche bewegte Woge erhebt, um uns, noch ehe Elsa erscheint, den vollen Glanz ihrer jungfräulichen Reinheit fühlbar zu machen. Dieselbe Instrumentation tritt bei der Balkonscene wie erquickender Thau ein, um die schaurigen Flammen des Duo zwischen Friedrich und Ortrud zu löschen, sobald Elsa auf dem Balkon erscheint. Sie dient auch wieder zum Brautmarsche des zweiten Aktes und schildert diese fromme Aufregung, diese Wonne der Unschuld so mächtig, daß durch sie dieses Stück zu einem der herrlichsten, wenn nicht dem glänzendsten der Oper wird.

Die Schwierigkeiten, Wagner's Opern zu insceniren und befriedigend zur Aufführung zu bringen — Schwierigkeiten, die ihren Grund zunächst in der so ernsten Natur ihrer Sujets, in ihrem so erhabenen Stile, sowie in der großen Aufmerksamkeit haben, die sie vom Publikum fordern —, werden ihrer Popularität wohl leider! noch lange hindernd im Wege stehen. Der Ernst ihrer Vollendung wird den banalen Beifall, den man Werken von kurzer Lebensfähigkeit spendet, von ihnen fern halten, doch werden sie auch schwerlich jenen unmittelbaren Enthusiasmus sich erringen, welchen das Genie eines Rossini, eines Meyerbeer, wenn es aufflammte in blitzenden Zügen oder alle menschlichen Leidenschaften in üppigen Akkorden aussprach, hervorgerufen hat. Sollen wir darum warten, bis der Staub der Zeit in anständiger Dicke sich auf Wagner's Partituren gelagert hat? bis die Eingeweihten, sie durchblätternd, in ihnen die Wunder genialer Geheimnisse entdecken? und bis die Dichter in ihrer zurückblickenden Bewunderung für die

Vergangenheit sich für diese Helden, die hundertfach unsere gewöhnlichen elenden Konceptionen überragen, passioniren?

Es wird sicherlich niemand behaupten können, daß die Mittel, über welche das Theater in Weimar verfügt, für Dramen, die nach einem so großartigen Maßstabe angelegt sind, ausreichend seien. Weder die Größe der Bühne noch die Personenzahl des Orchesters, der Chöre und der Statisten entsprechen vollkommen ihren Anforderungen. Nichts desto weniger machten die enthusiastischen Anstrengungen, die muthige und geduldige Arbeit, der beharrliche Wille aller Künstler, die zu leiten wir die Ehre hatten, während der Vorstellung der Oper alles völlig vergessen, was noch hätte fehlen können. Die tiefe Bewunderung, welche aus einem anhaltenden Studium des Werkes seitens der Darsteller und aller Mitwirkenden für dasselbe entstehen mußte, hat alle mit so hinreißender Gewalt begeistert, daß trotz aller Schwierigkeiten dieser Aufgabe wir zu glauben wagen, daß dieselbe würdig gelöst worden ist.

Die musikalische Bildung der meisten unserer hervorragenden Sänger erleichterte ihnen ein Unternehmen, das für solche, die nicht mit der Theorie ihrer Kunst vertraut sind, eine Unmöglichkeit wäre. Ihr Wissen erlaubte ihnen die ganze Kraft und das tragische Pathos, welches die Hauptrollen bedingen, geltend zu machen. Fräulein Rosa Agthe — die spätere Frau Milde —, welche sich vollständig mit ihrer Rolle identificirte, hat die seraphischen Gesänge Elsa's mit einer Reinheit poetischer und musikalischer Intention und einer seltenen Richtigkeit der Intonation, mit dem ihr eigenen gleichsam verschleierten Silberklange, mit jenem pathetischen Accent vorgetragen, welchen sie schon in der Rolle der Elisabeth im „Tannhäuser" so glänzend entwickelt hatte. Fräulein Fastlinger als Ortrud spielte und sang, daß sie die Zuhörer erschauern machte. Bald kalt verachtend, bald außer sich bis zum Rausche der Wildheit wußte sie im ersten Akte die Aufmerksamkeit durch ihre Mimik zu fesseln und im langen Duo des zweiten Aktes eine großartige Wirkung zu erzielen. Die Herren Beck, Milde, Höfer haben geleistet, was man von ihren Talenten mit Recht erwarten konnte.

War auch hie und da noch eine Unsicherheit in den Ensemblestücken bemerkbar, so hat dennoch Spiel und Gesang dieser Künstler dem Abend des 28. August — der ersten Vorstellung des „Lohengrin“ — im vollsten Sinne des Wortes die Feierlichkeit verliehen, welche bei der Inauguration einer der merkwürdigsten Schöpfungen der zeitgenössischen Poesie und Musik den Ton angeben mußte.



Der fliegende Holländer.

Von

Richard Wagner.

1854.

I.



on den drei Werken Richard Wagner's, welche mit Entschiedenheit das Gepräge einer neuen Wendung des musikalisch-dramatischen Stils erkennen lassen, wurde der „Fliegende Holländer", obwohl er der chronologischen Folge nach die Reihe der neueren Schöpfungen Wagner's eröffnet, in Weimar zuletzt aufgeführt. In Berlin hatte man diese Oper schon vor zehn Jahren gegeben; später in Kassel, wo sie Spohr in Folge des besonderen Eindrucks, welchen die Partitur auf ihn gemacht hatte, einstudirte. Damals jedoch betrachtete man Wagner nur als einen Komponisten, der sich mit bald mehr bald weniger Talent anderen anschließe. Der Reformator hatte das Banner noch nicht aufgepflanzt, dessen Devise erst „Tannhäuser" und „Lohengrin" vollständig entfalten sollten.

Als der „Fliegende Holländer" in den genannten Städten aufgeführt wurde, geschah es, ohne daß den neuen Momenten dieser Oper eine besondere Einführung zu theil geworden wäre, ohne daß das Publikum vorbereitet sie mit Spannung erwartet hätte. Sie machte den Eindruck eines Werkes, dessen tiefe Trauer und düstere Einfachheit sich nicht für die Bühne eigneten. Man begreift dieses Urtheil, wenn man bedenkt, daß Wagner hier nur erst instinktiv die Form erfaßt hatte, welche zu schaffen seine Mission war und

deren Poetik er später mit jener einen so charakteristischen Zug seines Geistes bildenden Gewalt der Überzeugung formulirt hat. Dagegen ward dem Werk vor zwei Jahren in Zürich unter des Komponisten eigener, mit so elektrisirender Wirkung Künstler und Publikum zum Verständnis seiner Intentionen hinreißenden Leitung ein glänzender Erfolg zu theil. Während aber Wagner durch seinen „Tannhäuser“ und seinen „Lohengrin“ in der ungetheilten Meinung Deutschlands einen Platz unter den Männern einnimmt, deren geistige Arbeiten Aufmerksamkeit erzwungen haben, so haben, trotzdem die Aufführung dieser Oper gerade am wenigsten des scenischen Aufwandes bedarf, doch nur einzelne Theater seinen „Fliegenden Holländer“ in ihr Repertoire aufgenommen. Als erster Versuch eines Systemes, welches inzwischen in seiner ganzen Ausdehnung bekannt geworden ist, erweckt das Werk jetzt ein um so größeres Interesse, als es der Beurtheilung reichere Gesichtspunkte als früher bietet, wo es vereinzelt dastand.

Seine poetische Doppelbegabung zog Wagner naturnothwendig zur lyrischen Deklamation und veranlaßte ihn seine Bestrebungen auf einen Punkt zu koncentriren, dessen Schwierigkeiten schon Rousseau mit den Worten bezeichnete: „Ein großes und schönes Problem liegt in der Frage: wie weit es die Sprache im Singen, wie weit es die Musik im Reden bringen kann. Von einer richtigen Lösung dieses Problems hängt die ganze Theorie der dramatischen Musik ab.“ Nur begnügt sich Wagner nicht, wie Rousseau, das Problem aufzustellen: er schreitet zur Lösung desselben.

Schon früher[1]) deuteten wir die von Wagner zur Erreichung dieses Zweckes angewandten Mittel in Kürze an und wiederholen hier nur, um unsere Bemerkungen über den „Fliegenden Holländer“ deutlicher zu machen, daß unter den Wagner eigenthümlichen Verfahrungsweisen eine der wichtigsten die ist: hervortretende Personen oder Situationen des Dramas durch bestimmte musikalische Motive zu charakterisiren, welche

1) Aufsätze über „Tannhäuser“ Seite 55, über „Lohengrin“ Seite 94.

immer wiederkehren, sobald die durch sie charakterisirte Person das Interesse auf sich zieht, sobald die Situation sich wiederholt oder erwähnt wird. — Diese Vertheilung der Hauptmotive zeigt sich bereits im „Fliegenden Holländer.“ Bedingt durch den Gang der Handlung tritt ihre Wiederkehr in verschiedenen Tonarten, Klangfarben und Rhythmen bald klagend, bald umgestaltet zu glänzender Strophe je nach den Momenten der Handlung auf, welche den Schmerz oder den Aufschwung des Herzens schildern, dessen banger oder freudiger Schlag in ihnen nachtönt.

Es ist nicht zu verkennen, daß zwischen dem „Fliegenden Holländer“ und den späteren Werken Wagner's ein merklicher Abstand fühlbar wird. Seine musikalische Konception ist hier bei weitem noch nicht so markig und fest, wie bei diesen. Man sieht: er sucht den Idolen zu entrinnen, denen auch er geopfert hatte, ohne sie noch im Kampf auf Tod und Leben zu befehden. Nur hie und da wagt er mit seinem glänzenden großen Stil hervorzutreten und nur schüchtern entzieht er sich der Botmäßigkeit traditioneller Formen, denen er noch Raum gönnt und die er noch nicht, wie er später gethan, systematisch verwirft. — Wären aber auch „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ nicht dem „Fliegenden Holländer“ gefolgt: die ausgeprägten Vorzüge des letzten Werkes würden hinreichen, Wagner eine hervorragende Stellung unter den geistig Producirenden unserer Zeit zu sichern.

Vor allem reißt die aus Wagner's Inspiration hervorquellende Tiefe des poetischen Gefühls, sowie die Gestaltung und Logik der von ihm gezeichneten Charaktere zur Bewunderung hin. Obgleich im „Fliegenden Holländer“ der Faden der dramatischen Handlung noch weniger fest geknüpft ist, sind die genannten Eigenschaften dennoch in hohem Grade hier zu finden. Und wenn uns Wagner in dem „Vorwort an seine Freunde“, welches er seinen „Drei Operndichtungen“ vorausschickt, nicht selbst versichert hätte, daß das Sujet dieser Oper nicht ursprünglich seine Erfindung sei, so würden wir es aus dem balladenhaften Verlauf des Ganzen, aus dem Mangel scenisch wirksamer Situationen, aus der fast übertriebenen Mäßigkeit in Anwendung dramatischer Motive erkennen.

Während einer Meerfahrt las Wagner die Version, in welcher Heine die Seemannslegende vom „Fliegenden Holländer“ erzählt. Das Zusammentreffen des Eindrucks dieser Lektüre mit einem heftigen Sturm, den er zu bestehen hatte, erweckten in dem von innerlichen Stürmen mannigfach Bewegten die Idee einer dramatischen Behandlung jenes Stoffes. Er führte sie aus, ohne irgend eine wesentliche Veränderung an Heine's ergreifender Erzählung vorzunehmen.

Die Sage ist bekannt. Ein holländisches Fahrzeug, welches vor langer, langer Zeit das Kap der guten Hoffnung umsegelte, wurde von einem lang andauernden Sturm verhindert sein Ziel zu erreichen. Als die Matrosen den Kapitän um Rückkehr beschworen, rief dieser aus: „Und sollte ich in Ewigkeit auf dem Meere hausen, nimmermehr thue ich es.“ Zur Strafe für diese Blasphemie wurde er verdammt bis zum jüngsten Tag die Meere zu durchirren und allen ihm auf seiner Fahrt begegnenden Schiffen Verderben zu bringen. Doch der Engel der Barmherzigkeit verkündete ihm, daß ihm alle sieben Jahre verstattet sein solle die Küste zu betreten und sich zu vermählen. Würde das erwählte Weib ihm untreu, so fiele auch sie der Hölle zur Beute; fände er aber eine Gattin, die ihn liebe bis in den Tod, so tilge ihre Treue seine Schuld und erschließe ihm nach leiblichem Tod die Pforten des ewigen Heils.

Nach Heine's Erzählung ist es ein junges norwegisches Mädchen, welches durch eine volksthümliche Ballade von jenem Himmelsspruch unterrichtet von Jugend auf tiefes Mitgefühl für das Los des unseligen Kapitäns empfindet. Und als dieser eines Tages an Norwegens Küsten landet, um dort ein Weib zu suchen, erkennt sie ihn und schwört ihm Treue, fest entschlossen ihren Eid zu halten. Der Holländer aber, von Liebe und Dankbarkeit für solche Schönheit und Hingebung ergriffen, fürchtet sie der Gefahr eines Meineides auszusetzen und verläßt sie, der langersehnten Hoffnung auf endliche Erlösung aus der Verdammnis entsagend. Das Mädchen aber, die ihn auf seinem Fahrzeug fortsegeln sieht, stürzt sich in das Meer. In diesem Moment ist das Sühnopfer erfüllt und der „Fliegende Holländer“ versinkt in den Wogen.

Wagner lieferte später eine Art Gegenstück zu diesem Sujet, indem er in ähnlichem Rahmen und in ähnlicher Perspektive, wie der vorher mit nächtigem Dunkel erfüllten, Glanz und Licht ausbreitet. Im „Lohengrin", wie im „Fliegenden Holländer" erscheint von wunderbarem Fahrzeug getragen ein Unbekannter. Die Bestimmung und Unsterblichkeit beider muß in tiefes Geheimnis gehüllt bleiben. Aber dort ist es ein Heros des Lichtes, hier ein zu ewiger Qual Verdammter. Der eine naht auf goldschimmernder Barke; ein weißer Schwan zieht sie, melodisch kreisend, voll majestätischer zarter Anmuth. Auf das von staunendem Volk bedeckte Stromufer steigt er langsam herab in silberner Rüstung, hellglänzend im Sonnenstrahl. Der andere naht im Brausen des Sturmes; sein Schiff ist schwarz wie seine Tracht — schwarz wie ein von Pulver und Blut befleckter Adler. Er landet auf felsiger Küste, in schrecklich einsamer Nacht. — Der eine entsagt unendlichem Glück, um unter den Menschen zu wohnen, um ihnen Gerechtigkeit und Segen zu bringen. Der andere naht sich ihnen in der dunklen Hoffnung, ihnen sein Heil zu verdanken und durch Heldenmuth die Tilgung seiner Schuld zu finden.

Diese beiden so verschiedenen Situationen hat Wagner von ihrer poesievollsten Seite aufgefaßt und dargestellt. Das die Persönlichkeit charakterisirende, die innere Bedeutung ihres Handelns und Auftretens verkündigende Motiv ist dem Holländer, wie dem Ritter des heiligen Gral beigegeben, und beide werden durch dasselbe sogleich bei ihrem ersten Erscheinen in bedeutungsvoller Weise gezeichnet. Der erste wird nicht durch sinnlose Raserei, nicht durch Wuthausbrüche eines Besessenen, nicht durch höllische Verwünschungen dargestellt. Seine Erscheinung ist um so überwältigender, als sie Ruhe und dumpfe Verzweiflung ausdrückt. Die Accente seiner gemessenen Rede, der mit Bitterkeit getränkte Hauch seines klagenden Gesanges lehrt unser Mitleid leicht begreifen, wie, um sein Heil zu erringen, hier ein Weib sich berufen fühlen kann ihr Leben zu opfern. Ebenso läßt das hochherzige Walten, die hehre Art Lohengrin's uns fühlen, daß einer Frau nur zu sterben übrig bleibt, wenn sie den lichtstrahlenden, unfehlbaren Helden verloren hat.

Wagner sagt selbst von sich, daß er höher als irgend ein Poet oder Künstler die Frauen verherrlicht habe. Und allerdings ist wohl kaum anderswo die Bedeutung der Mission des Weibes in Selbstverleugnung und Hingebung tiefer erfaßt als in seinen Dichtungen. Die Idee des durch eigene Opferung errungenen Heils für einen Anderen ist schwerlich jemals inniger aufgefaßt und geschildert worden, als in Charakteren wie Elisabeth und Senta. Obwohl die Poesie der Fiktionen bedarf, um in außerordentlichen Situationen die ganze Gewalt frommen Heldengeistes, allen Glanz der Tugend, alle Erhabenheit der Entsagung, allen grenzenlosen Schmerz, den Aufschwung der Liebe, den Muth des Glaubens, den Märtyrerwahn der Hoffnung, die begeisterte Kühnheit der Hingabe, die pathetische Beredtsamkeit der Empfindung zu schildern, so könnten diese Fiktionen uns doch nicht interessiren, wäre ihr Gefühlsinhalt nicht zugleich ein wahrhaftiger, so wahrhaftig, daß die zum Ausdruck kommenden Herzen gleichsam durch ihre Gewänder zittern. Wenn niemand an die Fabel vom Tannhäuser und der Venusgrotte, oder gar an die vom fliegenden Holländer und seinem Kapitän glaubt: wer dagegen zweifelt an weiblichen Charakteren wie Elisabeth, deren Liebe durch ihre keusche, todesmuthige Treue das einzige Band zwischen einem durch Leidenschaft verwüsteten Dasein und einer Welt ist, welche nur jene Leidenschaften fürchtet, deren freie Äußerungen von der Heuchelei verschmäht werden? wer zweifelt an einer Senta, an einem weiblichen Wesen, welches um eine große Seele von grausamem Schicksalsspruch, von schwerster Strafe zu erlösen das eigene Leben opfert? —

Unwillkürlich lenkt dieser Gegenstand unsere Aufmerksamkeit auf die Formen, in welchen sich die Hingabe in unserer Zeit, in dem vermittelnden Faktor unserer Civilisation ausspricht, und erinnert uns an das Werk eines französischen Romancier, eines so bedeutenden Kenners des menschlichen Herzens, daß man ihn mit Recht den Psychologen par excellence unserer Epoche der Mittelmäßigkeiten und Halbheiten nennen könnte. Balzac hat versucht die Formen darzustellen, welche in unserer Zeit diese weibliche Gefühlsrichtung zur

Erscheinung bringt. „Eine Tochter Eva's“[1]) heißt das Buch, in welchem er einen, obwohl in ganz verschiedenem Rahmen, in anderen Verhältnissen und Färbungen auftretenden, dennoch aber auf das innigste mit Senta verschwisterten Charakter darstellt: die Gräfin Marie von Vandenesse. Beide sind mit einem liebenswürdigen Manne verbunden, dessen Eigenschaften nur zu ihrem Glücke beitragen zu können scheinen; beide leben in friedlichen wohligen Verhältnissen; beiden wird die musterhaft häusliche Tugend einer legitimen Verbindung zur Last; beide geben sich anfangs einer träumerischen Sympathie und dann einer heftigen Liebe zu einem von allen gefürchteten, gleich einer unheilvollen Erscheinung gescheuten, außerhalb ihrer Sphäre stehenden Wesen hin, das ihnen nur Angst, Schmerz und Entsagung zu bieten hat, dessen kühner Geist sie aber in einen so unlösbaren Zauber bannt, daß sie gern Leid und Elend, ja den Tod für dasselbe erdulden möchten.

Beider Leidenschaft hat denselben Ausgangspunkt. Sie wenden sich beide unbefriedigt von einer materiell glänzenden, aber ruhmlosen Existenz, von einer zärtlichen, aber monotonen Neigung zu dem heftigen Begehren ein fluchbeladenes Herz mit einem Strahl unbeschreiblicher Liebe zu retten. Die Probe, auf welche Senta's Muth und Entschlossenheit gestellt wird, dauert nur wenige das Werk der Erlösung vollbringende Stunden; die Gräfin dagegen hat mit einer langen Reihe von Widerwärtigkeiten zu kämpfen, mit plumpen Hindernissen, mit der plattesten, mehr das Herz empörenden als die Phantasie abschreckenden Prosa. Senta erreicht ihr Ziel, während die Gräfin den schwerer als wirkliches Leiden zu tragenden Widerwillen nicht zu überwinden vermag. Es ist leichter den Schrecknissen einer poetischen Hölle als den in der Hölle der Prosa aufgeregten Leidenschaften, den angehäuften ekelhaften Schwierigkeiten des socialen Lebens zu trotzen, in welche erhabene Naturen tauchen müssen, ehe sie über den gleich bleiernen Wogen auf ihnen lastenden Mittelmäßigkeiten dahinsegeln.

---

1) »Une fille d'Ève«.

Bei alledem ist nicht zu verkennen, daß Senta von demselben Gefühl in den Tod getrieben wird, welches die Gräfin beseelt, als sie den Raoul vom Selbstmord rettet. Beide sind von hingebendem Heroismus erfüllt, beide von dem Wunsche durchglüht, ein unter dem Bann eines Verhängnisses stehendes Wesen durch ihr eigenes Selbst zu schützen; beide sind durchdrungen von einer Opfersehnsucht, die weder durch kampf- noch durch leidlos verlebte Tage sich stillen läßt. In Senta, wie in Marie, rührt uns die Verkörperung jenes edelsten Triebes des Menschen, kraft dessen er den Schmerz allen beneideten Schätzen und Gütern dieser Erde vorzieht, kraft dessen er sich zu einem Kultus der Leiden erzieht und erfüllt von tiefem Mitgefühl für die Verirrungen der Leidenschaften als sichtbarer Engel auf Erden wandelt.

Trotz der außerordentlichen Ähnlichkeit besteht jedoch eine wesentliche Verschiedenheit zwischen der Heldin des deutschen Poeten und der des französischen Romancier. Erstere hat sich in Verhältnissen, welche ihr erlaubten über ihr Geschick zu verfügen, ohne eine Pflicht zu verletzen, Reinheit und Jungfräulichkeit bewahrt. Der deutsche Poet hat nur die Personificirung eines edlen Enthusiasmus, einer heiligen Selbstverleugnung im Auge. Hiebei abstrahirt er ganz und gar von einer Schilderung der Fesseln, durch welche die Gesellschaft diese Gefühle hemmt und deren sich die edelsten Naturen oft zu entledigen streben, um dennoch als Opfer des ungelösten Problems zu Grunde zu gehen — eines Problems, welches sich ihnen einerseits in starren, oft mehr fruchtlosen als schmerzlichen und schwierigen Pflichten, andererseits in erstrebter Verwirklichung eines Ideals von Liebe und Aufopferung entgegenstellt. In dem Werk des deutschen Poeten ist Senta's Ekstase der Glanzpunkt. Sein Streben war, die magnetische Gewalt, die fast mystische Attraktion, die Vorboten dieses Berufs zum Tode, dieser Mission zur Großthat zu schildern. Der französische Romancier, der seine Aufgabe daran knüpfte, gewisse erhabene Gefühle in dem Zustand der Hektik und der eiternden Wunden zu zeigen, in welche sie die Gesellschaft versetzt hat, welcher sein weites Bereich durch eine Art pathologischer Untersuchung aller der unsere Leidenschaften unsäg-

lichen Qualen unterziehenden Formen vergrößerte, konnte die edelmüthige Frau, die sich im Vorgefühl des Glückes, das ihr aus ihrer eigenen Vernichtung zum Heil einer bedeutenden Individualität erblühen würde, von einem faden reizlosen Leben abwendet, nur als einen Gegenstand der Analyse, des Secirens betrachten.

Wagner wählt für seine Heldin, die er mit der holdesten Anmuth ziert, einen phantastischen Spielraum. Es ist ein junges Mädchen, das nichts von der Welt weiß, welche wir mit dem Ausdruck „große Welt“ bezeichnen. Aufgewachsen auf einsam nordischer Küste, hatte sie vom Dasein dieser Welt keine Ahnung. Tochter des Seemanns und des malerischen Norwegens, von großartigen Naturscenen umringt, vertieft in deren andächtige Betrachtung, umgeben von einfachen ernsten Sitten, durch die Gefahr, in welcher die ihrigen täglich stehen, mit dem Gedanken des Todes vertraut und so die Triebfedern ihrer Seele in beständiger Thätigkeit erhaltend erscheint sie wie ein Nordlicht in der Nacht unserer Trauer und Wüsteneien.

Gegenüber diesem gleich einer Sternenblume der Berge aufgeblühten Geschöpf finden wir bei Balzac eine grande dame, eine Frau von Welt, welche in gemachten Verhältnissen geboren, auf künstlich bereitetem Boden erwachsen, von Säften genährt, die ihrer Natur fremd sind, von falschen Sonnen beschienen, von spirituosem Gebräu benetzt, in Treibhausatmosphäre kultivirt, im ersten Aufkeimen zugestutzt, seit dem ersten Erblühen in ein immer gährenderes Terrain versetzt worden ist. — Wagner gestaltet sein Sujet nicht allein ernst, sondern tragisch: ein schmerzenvolles Leben wird nur durch das Opfer eines segensreichen getröstet und verklärt.

Balzac stellt denselben Gegenstand mit einem Lächeln dar, dessen Ironie schon aus dem Titel seines Buches klar wird. Er vergißt aber, sobald er seine Heldin schildert, das in demselben enthaltene Epigramm, und erst aus dem Schluß des Buches versteht man den Sinn jenes Titels: Neugier und Übermuth, Schwäche und Unterwerfung sind die Züge einer gefallenen Tochter Eva's.

Wohl ist es wahr: es giebt Frauen, welche auf die Welt gesandt scheinen, um zu sühnen, was andere verbrochen. Allein zur Entwickelung ihrer Fähigkeiten bedarf es einer anderen Erziehung,

als die Welt und besonders die „große Welt“ ihren Frauen von der Wiege bis zum Grabe giebt und geben kann — die Welt, welche die stärksten Naturen für die Fehler Eva's solidarisch verantwortlich macht, indem sie den Keim von Tugenden erstickt, welche sie emporheben könnte oder sollte. Nicht ohne ein trübes Gefühl über die Gebrechlichkeit selbst unserer besten Eigenschaften müssen wir eingestehen, daß, wenn Senta nicht in jenen einsamen Zonen unseres Globus an den Ufern eines Fjord, umgeben von dem imposanten Schauspiel einer wilden Natur, welche niedergehalten von der Majestät und Tyrannei eines Klimas Reif und Eis nur auszubrüten scheint, um alle Gluth in die Herzen der Menschen zu bannen, sondern in entgegengesetzter Umgebung geboren und erzogen worden wäre, um einem jungen Manne hohen Standes, dessen Leben sich nur aus den Erfolgen des Salons und des Müßiggangs zusammensetzt, die Hand zu reichen, gewiß auch sie jene Energie des Willens, welche Großes bewirkt, eingebüßt und die Worte Hamlet's: »Frailty, thy name is woman« oder den Titel des besprochenen Buches auf das neue gerechtfertigt haben würde.

Jede große göttliche Mission hat ihren Ölberg, hat vor dem Moment der Himmelfahrt und der Apotheose eine Stunde der Schmach und des Todes zu bestehen. Und es ist schwer, wenn nicht unmöglich, die zu dieser Stunde nothwendige Selbständigkeit, den Aufschwung, die Festigkeit und Treue sich zu bewahren, wenn man nur von blendendem Luxus umgeben und in der Unruhe gelebt hat, in welche uns die Forderungen und die Beobachtung dessen versetzen, was die Welt Ehre, Rang, Würde, Etikette nennt. Dabei ist noch zu verwundern, wie viel Kraft und Lebensfähigkeit den edlen Bestrebungen mancher weiblichen Natur innewohnt, daß sie in solcher Umgebung nicht gänzlich erlöschen und den edlen Keim, wenn auch geschwächt, doch immer noch erkennen lassen.

Obwohl aus noch so verschiedenen Gesellschaftsklassen und noch so verschieden in ihrem Wesen, läßt sich die elegant gebildete, fein erzogene Pariserin dennoch mit dem zart-kräftigen Kinde des N[illegible]dens vergleichen: denn beide gehorchen einem ähn[illegible]
Diese zwei Frauenbilder gehören einem und demselben T[illegible]: in

der einen erblicken wir die volle Vollendung dieses Typus, in der anderen den durch die Wirklichkeit entstellten. Das Schicksal der ersten schwebt uns als ein Ideal vor, welchem alle edlen Herzen Wirklichkeit verleihen möchten — das der zweiten als eine Wirklichkeit, welche uns oft eines Ideals unfähig macht.

Balzac hat sein großes Talent der Beobachtung des menschlichen Herzens bis auf die unmerklichsten Regungen ausgedehnt, wie sie von dem thatsächlichen, in den hohen Regionen aller Länder des civilisirten Europa fast identischen Zustand unserer Gesellschaft bestimmt werden. Er wollte bis in das kleinste Detail die Bilder verführerischer Üppigkeit und versteckter Gefahren gewisser tropischer Zonen schildern, den strengen Frost anderer, die bleiche, schmächtige Grazie jener gemäßigteren Himmelsstriche, welche die holländischen Maler mit so gewissenhafter Genauigkeit nachbildeten und deren Kunstgeheimnis er abgelauscht zu haben scheint. Aber indem er die chromatische Skala aller Leidenschaften und Erregungen durchläuft, läßt er uns nicht den absoluten vollen richtigen Klang jeder einzelnen Note hören. Er läßt sie uns nur in einem durch die tausend zugleich erklingenden Töne eines verstimmten Orchesters getrübten Klange wahrnehmen. Gerade aber diese Aufgabe, welche er sich gestellt und seine reiche dichterische Thätigkeit glänzend gelöst hat, gewährt dem Vergleiche seiner Charaktere mit denen, welche die Poeten einzig zu dem Zwecke schaffen, um die Empfindungen in ihrer ursprünglichen Form und in ihrem angeborenen Wesen zu schildern, ein besonderes Interesse.

Doch verhehlen wir uns nicht das Mißliche der gezogenen Parallele. Wagner's Opern sind zur Zeit — 1855 — noch nicht der Gegenstand konventioneller Bewunderung, sie sind noch nicht officiell in das himmlische Reich der high fashion importirt, sie haben die aus Befürchtungen für den bon ton zum Schutz gegen barbarische Überfälle errichtete Mauer noch nicht durchbrochen. Gelesen und studirt werden sie vorzugsweise nur von Künstlern und Denkern, welche aus Gleichgültigkeit oder Gehirnstolz unbekannt mit den Regionen bleiben, aus denen Gräfinnen Vandenesse hervorgehen. Und schlagen sie aus flüchtiger Leselust ein Buch wie

das von Balzac auf, so fällt ihnen die photographische Treue des Bildes kaum auf; sie werden nicht veranlaßt darüber nachzudenken, wie die hier sich kreuzenden Elemente — einige Formunterschiede abgerechnet — sich genau so in allen Schichten unserer Gesellschaft wiederfinden und daß in ihren niedrigsten Sphären eine ungewöhnliche, anormale, zum äußersten fähige kühne Hingebung meistens durch analoge Motive erregt und gehemmt wird. Begegnen wir nicht in allen Regionen unserer Gesellschaft Charakteren, die mit edlem Ehrgeiz und schwärmerischem Hochsinn nach dem Schönen streben vor den Schwierigkeiten des Erreichens aber zurückschrecken? Die uns im Leben entgegentretende Erscheinung des Schönen, die Schönheit, entzückt uns, wie uns das Kunstwerk entzückt: um aber im Leben wie in der Kunst das Schöne zu schaffen, darf man den Kontakt mit dem rauhen Material nicht scheuen. Doch — fordern wir von der Welt nicht mehr, als sie geben kann, und begnügen wir uns, wenn sie statt anderer Wirklichkeit ihre flüchtige Bewunderung, ihre leere Sympathie dem Ideale zuzuwenden geruht! Was kümmert sich auch die Kunst in ihrer hohen Realität um das Scheinideal der Welt! Was fragt sie im Besitz ihres herrlichen Ideals nach der öden, kümmerlichen Wirklichkeit! —

II.

Senta, wohl eines der herrlichsten Frauenbilder, die je von der Kunst geschaffen oder von der Poesie geschildert wurden, ist dennoch so wenig wie Gretchen, wie Medea oder Gulnar, wie Ophelia oder Desdemona die Hauptfigur dieser Tragödie. Die Dichter haben, indem sie die weiblichen Gestalten in dem von den hohen Helden auf sie geworfenen Schatten ließen und sie durch die Erhabenheit des Gegenstandes ihrer Liebe veredelten, das richtige Verhältnis beachtet.

Auch in Wagner's Bild ist es der Holländer, der das ganze Interesse auf sich lenkt. Das unheimliche, alles so trübe beleuchtende Licht ist der Widerstrahl seines Antlitzes. Seinetwegen ist das ganze Kunstwerk geschaffen. Seine Figur, sein Wesen tritt auch vor allen anderen in den Vordergrund. Schon in der Ouverture hören wir gleichsam eine Erzählung seiner qualvollen Leiden. Wie aus weiter Ferne vernehmen wir seine dumpfe Stimme und sein trostlos ruhiger Blick scheint in starrer Verzweiflung durch die Dämmerung zu zucken.

Das instrumentale Drama beginnt mit dem Motiv, welches den auf dem Holländer lastenden Fluch bezeichnet:



Dieses einige Takte lange, mehr rhythmische als melodische Motiv bewegt sich ausschließlich auf der Tonika und der Dominante, ohne Terz, und macht so den Eindruck eines bei dem Zucken des Blitzes wahrzunehmenden Schattens, dessen Umrisse und Bewegungen in unserer Erinnerung haften bleiben. Das Ohr nimmt die Wiederkehr dieser Phrase jedesmal wie eine flüchtig hingeworfene Skizze des Geisterschiffs und seines finstern Kapitäns auf. Sie kehrt, modificirt durch verschiedene Klangfarben, im Verlauf der ganzen Oper in ihren drängendsten Momenten wieder. Hier am Anfang der Ouverture verleiht ihr ein Unisono von Fagott und Hörnern den Charakter unstillbaren Grames.

Ein Tremolo der Geigen in den hohen Lagen — ebenfalls auf der Tonika und der Dominante ohne Terz — malt die bewegte Fluth und entführt unsere Phantasie in das offene Meer. Dieses Tremolo wird vom sechsten Takt an durch chromatisches Auf- und Abwogen der Celli und Violen verstärkt. Es sind Wellen, die aus dem Abgrunde tauchend die kampftrotzige Stirn zur Schwelle des Himmels emporheben. Die langgezogenen Töne der Blasinstrumente schwellen an zu wogenden Felsen, die in ungemessenem Diameter zu Riesen sich ausdehnen und langsam, bedeckt von schneeigem Schaum, sich aufrichten, um ihre Gipfel wieder hinabzustürzen, wie Bergkuppen weißen Sandes.

Nun rast der Sturm — die Windsbraut stöhnt — es heult der Orkan.

Von chromatischen Skalen begleitet erscheint das erste Motiv wieder:

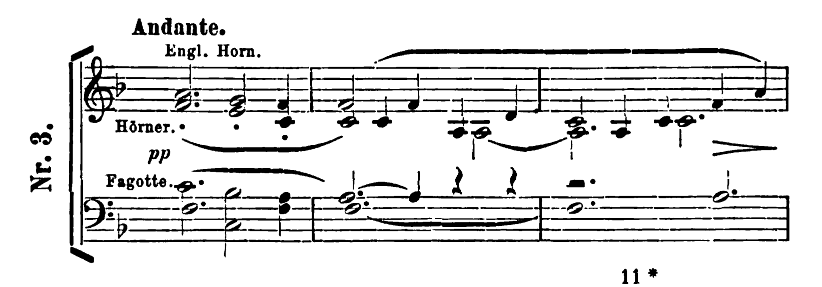






Aber bald zertheilt es sich in einzelne Signale, in Nothrufe, die mehr und mehr in der Ferne verhallen. In einem Decrescendo schließt dieses erste Bild, welches gleichsam ein Expositionsakt des Instrumentaldramas ist. Die Erinnerung an dasselbe drängt sich uns im zweiten Akt wieder auf, wenn Senta das unselige Los des Kapitäns erzählt.

Der stürmischen Einleitung folgt eine innig-zarte melodische Phrase. Wir hören den Engel der Barmherzigkeit, wie er mitleidsvoll dem Verdammten die Hoffnung anfacht, die sich um sein dunkles Schicksal wie ein Goldfaden um eisernes Räderwerk windet. Von Senta's Lippen tönt später diese Melodie:





in der Ballade des zweiten Aktes zu den Worten:

„Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden."

Nun ertönen Klagelaute, sich den Hörnern entringend, gleich den letzten Seufzern eines entfliehenden Grames. Die Posaunen spielen einen abwärtsgehenden Passus:



welcher im ersten Akt bei der Stelle wiederkehrt, wo das Geisterschiff die rothen Segel einrefft, um an der Küste, an welcher es seine gespenstische Fahrt beenden soll, zu landen.

Das erste Motiv tritt nun wieder vollständig auf:



und zeigt uns den finsteren Helden selbst, der jetzt zum ersten Mal zu uns spricht. Unbeweglich an den Mastbaum gelehnt mißt er mit kaltem Auge die hinter seinem Schiffe zurückbleibende wogende Fläche. Die scharf wehenden Ostwinde sind seine Vertrauten. Ihnen klagt er, wie einst jener kühne Titane den ihn umringenden Okeaniden, sein Los. An sein Schiff wie an einen schwimmenden Kaukasus gefesselt singt dieser neue Prometheus in klagendem Monolog folgende Melodie vor sich hin:



Sie bildet das Hauptmoment der großen Arie in der dritten Scene des ersten Aktes, deren musikalische Redegewalt den wermuthgefüllten

Hauch der schwermüthigsten Poesie durch die Tiefe ihrer Melancholie zu besiegen vermöchte. Die ersten Violinen, Flöten und Hoboen deklamiren folgende Verse:

„Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
Stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: —
Doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
Trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
Doch ach! — mein Grab, es schloß sich nicht!“ —

Diese Klänge voll unheilbarer Verzweiflung werden durch beängstigende Unruhe unterbrochen. Es folgt ein wie durch wirklichen und bildlichen Sturm hervorgebrachtes, ungeheuer anschwellendes Crescendo, als wenn die Stürme der Seele mit ihren furchtbaren Verwüstungen siegessicher die Katastrophen der Natur zum Wettkampf entböten. Das schon im Anfang vernommene Toben der zürnenden Wogen wird heftiger wie unter der Last verdoppelter Wuth. Alle Zornausbrüche der Sturmesgewalten und der schmerzgebeugten Seele streiten gegen und mit einander in betäubendem Getöse, in heiserem Lärm, in schrillenden Schauern und tollem Geheul, in dissonirendem Kampfgeschrei.

Dumpfe Klänge, wirre Stimmen tönen aus gähnenden Meeresschlünden, als wenn der Erdball gleich dem Thon in der Feuersgluth sich spaltete und der Weltenbau aufprasselte wie frisches von Flammenzungen belecktes Holz. Bergschwer rollt der Donner gleich einer entsetzlichen Drohung dahin — einem Todesgedanken gleich zuckt der Blitz und zieht seine Furchen durch die dunklen Wolken, mit seinem fliegenden Zickzack keck aufgeschlagene Augenlider geißelnd. Der Wetterschlag trifft wie ein sich entladendes Pulvergewölbe, das die Erzhallen des Himmels sprengen möchte.

Da schwillt und steigt — ein Leviathan — die Woge; da überstürzt sie eine andere, treibt sie wie ein Reiter sein Roß, und wie beutelechzende, getäuschte Alligatoren balgen sich beide. Mit dröhnendem Zähneklappern schließen sie die klaffenden Rachen, um hinunterzutauchen in den speichelgelben, giftigen Schaum, der über

ihnen wie über Leichen sich schließt und aus dem sie wieder hervorschießen, neu sich bildend und aufrichtend als grausige Vertilger.

Angesichts dieser Schrecknisse und Kämpfe, unter dem Knirschen des Eisenwerks und dem Krachen wurmstichiger Balken bleibt der Holländer unverändert und sieht mit trübem Lächeln auf die entsetzliche Verheerung des Sturmes — ein Abbild seiner inneren Qualen: weiß er doch nur zu sicher, daß sein Schiff ewig ein Spielball dämonischer Gewalten zu sein bestimmt ist und die Legionen von Gefahren, welche es täglich umringen, ihm keine Zerstörung bringen werden. Er ruft mit René: „So erhebt euch endlich, ersehnte Stürme, die ihr mich hinübertragt in die Regionen eines anderen Lebens!“ Wir sehen ihn auf seinem unverwüstlichen Bord langsam umherwandeln. „Er fühlt nicht Regen noch Schneegestöber, nicht den Wind, der in seinem Haupthaar wühlt. Er sieht den Mond die Wolken furchen, wie ein bleiches Schiff, das auf den Wogen steuert, während das Leben in seiner Brust verdoppelt sich regt und weltenschöpferische Kraft in ihm auflodert.“

Beim Anhören dieser symphonischen Tonstöße der Bläser, dieses Strudels von Tönen, den jedoch ein mysteriöser Rhythmus zu kadenziren und in einer Art undefinirbarer Harmonie zu erhalten scheint, fühlt man, wie wohlthuend für hoffnungslos Leidende das Rasen der Elemente sein kann, ja mit welchem Verlangen es jene Armen suchen, denen die Ruhe nur Angst und Beklommenheit bietet, — man versteht das Bedürfnis derer, die an ein unabänderliches Geschick gebunden, durch die Betrachtung des ewigen Wechsels von heißem Verlangen und verspotteten Hoffnungen, von nutzlosem, verzehrend an Eingeweiden nagendem Sehnen und Wünschen sich zu täuschen suchen, — man versteht die schmerzliche Erleichterung, welche ihnen die das Ächzen des Verzagens und den Aufschrei sengender Schmerzen übertönende gigantische, von den Stößen nächtigen Sturmwindes angestimmte Begleitung gewährt.

Nach siebzig Takten eines grandiosen, phantastischen und in kühnen Zügen gleichsam al fresco gemalten Fortissimo hört man näher und näher kommend einen jener Rhythmen ertönen, mit welchen Matrosen gewöhnlich ihre Manöver begleiten:



Derselbe kehrt im ersten Akt wieder, wenn der Kauffahrer seine Anker auswirft und einzieht. Diesem Rhythmus folgt in der Ouverture ein scharfmarkirter, fröhlicher Gesang, den unsere Phantasie der Mannschaft eines Schiffes zuschreibt, welches arglos in dem unheilbringenden Fahrwasser des Holländers ohne Ahnung seiner verderblichen Nähe segelt:



Es ist das Lied der Matrosen eines norwegischen Schiffes und stellt hier in schlagendem Kontrast die Behaglichkeit des Lebens, die Geringfügigkeit seiner Mühen und Sorgen gegenüber der trostlosen Verzweiflung eines mit dem Siegel des Verderbens gezeichneten Geschickes dar. Hie und da taucht ein Echo des Sentamotivs (Nr. 3) auf, als suche es ein Entrinnen vor diesem Chaos der Zerstörung, wo Abgründe sich öffnen und schließen, wo Wogenhügel sich erheben und niederstürzen, Meersäulen in tollem Wirbel sich drehen, wo schlingernd und stampfend das Schiff bald Steuerbord bald Backbord gen Himmel kehrt, jetzt auf der Leeseite einherschleift, jetzt auf die Windseite umschlägt, jetzt wieder in flammende Wellen — flammend von den Strahlen einer wie in ein blutiges Leichentuch sich hüllenden Sonne — versinkt, um endlich wieder wie die Lavawogen eines Vulkans emporzutreiben.

Dumpf tosend und gährend dauert der Fluthenkampf fort, wäh-

rend das Sentamotiv verloren, verfolgt, verstoßen umherirrt, aber ebenso ausdauernd und beharrlich wiederkehrt, einem Engel des Lichtes gleich, dessen Flug von feindlichen Winden und bösen Leidenschaften gehemmt ist, dessen Fittige sich wund an Schiffsmasten schlagen, die mit beschleunigten Pendelschwingungen die Lüfte durchschneiden, um endlich erschöpft auf Felsenriffe, welche der unverwundbare Kiel des Schiffes streift, niederzusinken. Aber stets aufs neue erhebt sich der himmlische Bote wunderbar geheilt und gestärkt, wenn auch schmerzensbleich und ruhelos. Aufs neue entfaltet er seine von Licht und buntfarbigem Schaum glänzenden Schwingen, denen bitteres Naß entrieselt — bitter wie die Thränen, mit denen es gemischt ist.

Das Verdammungsmotiv kehrt in seiner ganzen Intensität wieder (Partitur Seite 40). Immer noch ist das Schiff unbeschädigt. Der alte Ocean sieht staunend, wie ein Machwerk von Menschenhänden seinem scharfen Zahn, seinen zerfleischenden Klauen Widerstand leistet. Es fährt, fährt und fährt dahin auf den Wogen, die, betroffen sich unterjocht zu sehen, mit schäumender Geduld es tragen — sie, die ihr Recht der Entscheidung über Leben und Tod, über Entrinnen und Untergang so unerbittlich üben! Fest und sicher, ein niedergeschlagener Sieger, zieht das Geisterschiff seine Bahn. Verstört blickt es auf unempfangene Wunden. Und ist es nicht zum fühlenden Wesen geworden? versteht es nicht wie eines Kriegers Roß den Ruf seines Gebieters? theilt es nicht seinen tiefen Unmuth, seine düstere Stimmung? ist es nicht von seinem Wesen erfüllt und trägt nicht seine Haltung dessen Gepräge? Wie majestätisch und melancholisch gleitet es dahin — und jetzt wieder gebeugt wie ein leidender Mensch! Schlaff, als wären sie ein nachlässig umgeworfener Purpur, hängen die Segel vom großen Mast hernieder; wieder andere erblickt man ungleich, wie lose befestigten Schmuck, eingerefft an den Raenstangen, welche am Blitzstrahl verglüht, doch so unversehrt geblieben sind, als hätten sie die Werfte erst verlassen, und in ihrer horizontalen Lage Nadeln gleichen, welche unaufhörlich ewige Tage aus Fäden, genetzt von heimlich vergossenen Thränen weben.

Müde der Last seines Bugspriets trägt das Schiff sein gleich einem Einhorn geziertes Haupt. Und wie ein Mensch, der mehr von

Bitternissen als vom Weine trunken ist, strauchelt es leise von Zeit zu Zeit. Das schwarze Takelwerk ist wie ein Trauerflor über das den ganzen Körper deckende dunkle Kleid geworfen, und als wollte sie den Tod herbei winken, flattert — ein unseliges Zeichen vernichtungsgierigen Lebens — die Trauerflagge, welche bald wie der gespaltene Pfeil einer Schlangenzunge ihre Spitzen entrollt, bald wie ein im Hinterhalt auf Beute lauerndes Reptil am Maste sich niederduckt.

So durchschifft der Holländer die Wogen.

Eine heftige Explosion, wie von jähem, rasendem Wellenschlage, mit einem Stoß, der es endlich erschüttert, treibt plötzlich das Schiff vorwärts und hält es auf verhängnisvoller Klippe fest. Schweigen tritt ein. Ringsum herrscht Angst und Betäubung.

Da stürmen wie tausend beschwingte Pfeile die Violinen in Septimengängen hinauf! Die Melodie der Ballade leuchtet, flimmert, tritt hervor und nähert sich — ein glänzendes Meteor. Der neue Schlußrhythmus, von dem sie jetzt getragen erscheint:



ist derselbe, welcher in der Oper die Worte Senta's begleitet.

„Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse,
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!"

und welcher am Ende der Oper wieder aufgenommen wird, wenn uns die Schlußapotheose den Holländer und seinen Rettungsengel der Meeresfluth entstiegen in der Glorie des Himmels zeigt.

Das Tempo, in welchem dieser musikalische Gedanke zuerst auftritt, giebt ihm den Charakter elegischer Klage, unendlichen Mitleids und Erbarmens. Der spätere heroische und glühende Rhythmus aber verwandelt ihn in eine Art Siegesfanfare, in einen Hymnus der Freude und des Frohlockens.

Man könnte eine gewisse Analogie in der Schlußrede dieser Ouverture mit der zum „Freischütz" bemerken, in welcher ebenfalls das Motiv aus Agathens großer Liebesarie mit beschleunigtem Rhythmus wieder aufgenommen wird, als sollten zum Preis und zur Vergötterung der Liebe Lichtstrahlen in eine von Sternen besetzte Krone geflochten werden.

Diese Ouverture wird in Folge ihres Inhalts und ihrer Form kaum eine so verhältnismäßig rasche Popularität, wie die „Tannhäuser"-Ouverture und die Einleitung zum „Lohengrin" erlangen. Sie wird nicht so leicht anerkannt und ihre Bedeutung nicht so schnell erfaßt werden. Dieses düstere Gemälde mit seinen stark tockirten Farben und seltsam geschnittenen Konturen, mit seinen dichten Finsternissen und unheimlichen Blitzen, mit seinem peinigenden, gepreßten Gefühlsausdruck ist darum kein minder bedeutendes Meisterwerk. Welch' ein erschütterndes Schauspiel entrollt sich hier vor unseren Augen! Rings alles zerschellend und zersplitternd! Zuckungen der Natur und des verzweifelnden Herzens! Stürmende Wogen — stürmende Leidenschaften — dumpfgrollende Donner und grollende Blasphemien — empörte Fluth und empörte Seele — Zischen des Orkans und grimmes Zischen des Hohnes!

Wie das Schiff, das den Stürmen des Meeres ein Spielball ist, dahinfliegt, so schwebt ein Unglücklicher inmitten der Schrecken hoffnungsloser Schmerzen. Die fest gezimmerte Fregatte trotzt doch

der Wuth der Elemente — auch die Energie männlichen Muthes vermag sich zu stemmen gegen die Stöße des Schicksals. — —

Die Kritik der Zeitgenossen mißt eines Künstlers Talent zu oft nach dem Maße der Sympathien, welche die durch seine Werke dargelegten Anschauungen und Bilder unmittelbar in sich tragen. Hängt doch auch größtentheils ihr Erfolg von denselben ab. Wird dieses Wohlwollen einem Werke nicht bald nach seinem Erscheinen zu Theil, so finden sich selten hie und da Menschen von so viel Aufrichtigkeit und Gerechtigkeitsgefühl, um schüchtern ein Wort zu Gunsten eines solchen zu wagen. Derartige Kompositionen bleiben, weil sie wohl immer aus einer dem Publikum zur Zeit nicht geläufigen Gefühlsrichtung hervorgehen, einer Art Quarantaine unterworfen. Ehe nicht irgend ein Nebenumstand — sei es die plötzliche Liebhaberei eines berühmten Sängers oder ein ungewöhnlicher scenischer Effekt — das Publikum geduldiger und geneigter für sie stimmt, tritt selten ein Vertheidiger auf, um ihnen Geltung zu verschaffen. Es wäre aber gerechter, wenn die kleine Zahl der wahrhaften den Werth eines Kunstwerkes zu beurtheilen fähigen Kenner ihre Kräfte vereinigen würde, um ein solches ohne Rücksicht auf eine mehr oder minder günstige Aufnahme in das richtige Fahrwasser zu bringen und jene Barken, die bereits mit günstigem Winde dahinsegeln — auch wenn sie werthvolle Dinge an Bord haben sollten — ihrem guten Glück überließen, um denen zu helfen, welche durch ein Zusammentreffen hindernder Umstände an ihrem Weiterkommen gehindert sind.

Für letztere — für die hindernden Umstände — ist der Künstler nicht verantwortlich zu machen. Nur zu leicht und insbesondere, wenn er der höheren Eingebung folgt, kommt er in die Lage, daß die Wahl seiner Stoffe mit der herrschenden Geschmacksrichtung nicht übereinstimmt und dadurch seine Werke nicht den Eindruck hervorbringen, welchen augenblicklich die Zeitstimmung im Kunstwerk sucht.

Die Stoffe drängen sich seinem Geiste auf als das unabwendbare natürliche Produkt seines Seins, seiner Leidenschaften, seiner Freuden und Schmerzen.

Er bestimmt so wenig die originelle Tendenz seines Genies wie das Medium, inmitten dessen er geboren wird.

In Folge dessen bestimmt er nicht frei über die aus dem zufälligen Zusammentreffen beider in seinem Geist erblühenden Formen.

Die Werke der Poeten und Künstler müssen eine Konsequenz der Totalität ihres Wesens, ihres Geistes sein.

Und wehe denen unter ihnen, die absichtsvoll einen vorgenommenen Zweck, ein vorbedachtes System verfolgen, die sich mehr von der Berechnung leiten lassen als von ihrem Instinkt, der einzig und allein sie auf den richtigen Weg zur Darstellung von Scenen und Gefühlen führen kann, die ihrem Naturell und Geiste am glücklichsten entsprechen!

Den dramatischen Werken gegenüber, bei welchen die Muse den poetischen Künstler zu Gesängen begeistert hat, deren Ton den ersten Hörern nicht schmeichelt, trotzdem aber den Meister erkennen läßt, ist es jedoch vor allem Sache der Künstler, der Kollegen — seien sie nun mehr oder minder glücklich begabt als er — alles Gewicht ihres Urtheils zu ihren Gunsten in die Wagschale der öffentlichen Meinung zu legen, alle ihre Bemühungen zu vereinen, um ihnen die Anerkennung zu gewinnen, die man ihnen schuldet, um sie an das volle Licht des Tages zu ziehen, wohin sie gehören.

Wenn nicht gerade eine vorübergehende literarische Periode sich vorzugsweise zur Darstellung von Charakteren und Schauspielen von gesteigerter Gewalt hinneigt, wird die Schilderung solcher immer — und zwar um so mächtiger, je größer die in ihnen wohnende Tragweite ist — der Gefahr ausgesetzt sein, die Menge eher unheimlich zu berühren als sie zu ergreifen. Der Menge fehlt die Fähigkeit aus den Stürmen, welche die Natur oder die menschliche Seele durchwehen, sofort das Schöne herauszufühlen. Ihr sind die verziehenden Gewitter mit fernem Grollen des Donners und leisem Wetterleuchten behaglicher. Daß nur kein Blitzstrahl irgend eine heilige Eiche zerschmettere oder eine überströmende Wasserfluth Tempel und friedliche Menschenwohnungen vom Boden wegspüle, Saatfelder verheere und den Rasen grüner Wiesen sammt liebeverbergendem

Gebüsche und zierlichem mit Reben bedecktem Geländer mit fortschwemme!

Die Menge liebt nur ein Scheinbild der Gefahr, nur ein Scheinbild der Leidenschaft — ihr genügt ein Scheinbild des Leides, — auch mit einem Scheinbild der Freude ist sie zufrieden.

Er aber, Wagner, ist im Gegentheil weder der Poet noch der Maler von Scheinbildern. Ihm widerstreben die Halbheiten und Mitteltinten, die halben Situationen und Charaktere, und in der Anlage seines „Fliegenden Holländers“ ist er schroffer und weitgehender als in seinen anderen Produktionen. Er hat sich innerlich mit diesem Menschen identificirt, dem das Dasein eine Züchtigung geworden, der verurtheilt zum Leben, den Tod herbeisehnt und ihn wie ein geliebtes Wesen, ja wie einen Gott heraufbeschwört, dem der Tod Wonne und Seligkeit sein würde. Sprosse auf Sprosse stieg er die mystische Leiter hinab, die in die Tiefe des jähen Schlundes führt, dem jene Wonne entsteigt, aus dem jene Seligkeit winkt. Er hat seine endlose Leere durchmessen, sein tiefes Dunkel durchforscht, seine eisigen Schauer gefühlt, seine unaussprechliche Trauer erfaßt. Er hat ausgesprochen, was sein Geist dort erlebt, was sein Herz vernommen, was seine Sinne empfunden. Und seine Accente wurden wehschreiend, seine Farben erdfahl, sein Mitleid grenzenlos; brennend seine Thränen und gepreßt seine Rede. Nicht nur den Schatten des holländischen Kapitäns beschwor er herauf. Auch seine bis zur Fühllosigkeit gepeinigte, bis zur Gleichgültigkeit erschlaffte Seele rief er zurück zum Leben — diese Seele, welcher die Tage gleich Wellen eines vergifteten Stromes vorüberrauschen, die gleich Lara schweigt, gequält wie Manfred, hochmüthig wie ein Verbrecher, still duldend gleich einem Opfer ist.

Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in so düsterer Nacht aufgerichtet, wie Wagner mit seinem Holländer, keines, aus dessen verglühten Augensternen die Blicke so erlöschend niedergleiten, um dessen todbleiche Lippen ein so schmerzliches Lächeln zuckt, dessen kühne Stirne so schmerzensmüde sich neigt und das trotz dieser Leiden stets eine edle, stolze Haltung selbst dann noch bewahrt, wenn der Leib unter der Geißel der Qualen erliegen will,

keines, das so sehr Großmuth und Seelenstärke bei einem Übermaß der Leiden bewährt. Nur wer diese düstere Gefühlshoheit, die aus dem langen Monolog des Kapitäns im ersten Akt zu uns spricht in sich aufzunehmen vermag, wer die edle Beschaffenheit dieses verzehrenden und nur durch neuaufglimmende Geduld gezähmten Ungestüms erkennt, wird aus dem Anhören der Ouverture zum „Fliegenden Holländer", sowie aus der Oper selbst die Poesie dieser Scenen verstehen, deren Katastrophen fürchterlich sind, mögen sie auf dem Meere oder in Herzen wüthen, in denen alle Schauer der Angst und alle Schrecken des Todes angehäuft sind, den der Mensch herbeifleht, um endlich — Vernichtung zu kosten. Doch höhnisch flieht selbst der Tod vor ihm.

Betrachte man die symphonische Einleitung als eine Wiedergabe des erhabenen Schauspieles eines Sturmes auf offener See oder als die dramatische Schilderung einer mit gewaltigen, unerhörten Leiden kämpfenden Seele: in beiden Fällen wird man von einer Bewegung ergriffen sein, von der alle Fibern des Herzens erbeben, wenn sie anders dieses Erbebens fähig sind.

Es würde **Wagner** nicht befriedigen gewisse Personen vor uns hinzustellen, diese oder jene Situation auf die Bühne zu bringen, die sich mit Ruhe und Kühle betrachten und beurtheilen ließen. Seiner leidenschaftlichen Natur würde ein solches Verfahren im höchsten Grade antipathisch sein. Diese sucht den Impuls ihrer Leidenschaften in Gefühlsregionen, die nur wenige dem Namen nach kennen, in denen noch wenigere heimisch sind und welche darzustellen nur ganz vereinzelt Auserwählte die Gabe besitzen.

Er ist nicht der Dichter der nur sinnliche Erinnerungen aus dem Theater mit nach Hause nehmenden Menge, in welcher keine erschütternde Bewegung, kein tiefer Eindruck haften bleibt. Er ist auch nicht der Dichter jenes Publikums, welches sich am liebsten durch schneidende Kontraste, durch unerwartete Vorfälle und plumpe Kunstgriffe zu flüchtiger Rührung hinreißen läßt. Er verlangt von seinen Zuhörern vor allem Bildung des Gemüths, einen tiefen Blick in das leidende Herz und die Fähigkeit seine inneren Ereignisse zu begreifen. Wer da geht, um eine große Oper zu *sehen*, um

von leichten Melodien die Krumen, wie ein guter Spießbürger Bonbons von einem Galadiner, mit nach Hause zu nehmen, wer gern Thränen ohne Anlaß vergießt, kann sich in Wagner's Opern nur langweilen, wie er sich übrigens auch beim Lesen Byron's oder Dante's langweilen würde. Glücklicherweise liest man diese Werke nicht öffentlich und es ist die Sache des Anstandes, ihre Kenntnis bei jedem vorauszusetzen. Aber Wagner, den das Studiren und Analysiren seiner Werke in stiller Kammer durchaus nicht zufrieden stellt, welcher verlangt, daß die Massen an der von ihm geschilderten Gemüthsbewegung theilnehmen, verschmäht — bei alledem in geheimer Verwandtschaft mit dem Heros der Romantik — die Darstellung untergeordneter Leidenschaften und Gefühle.

Alle Träger seiner dramatischen Werke sind nur Ausnahms-Organisationen, Ausnahms-Individualitäten. Die von gewöhnlichen Leidenschaften bewegten Gestalten, so meisterhaft sie auch gezeichnet sein mögen, bilden um jene Hauptpersonen nur Figuren zu den Gruppen.

Seine mit Vorliebe geschilderten Helden sind aus dem feinsten Stoff gebildet.

Um sie in ein diesem Stoff entsprechendes Medium zu setzen, sieht er sich gezwungen, die Fähigkeiten der menschlichen Natur zu überschreiten und nach Sagen und Legenden des religiösen und Volksglaubens zu greifen.

Der holländische Kapitän ist, wie Lohengrin, dem Tode unzugänglich. Tannhäuser dringt in eine unterirdische Grotte, um in den Armen einer Göttin zu ruhen und Siegfried — der Göttersohn — schreitet durch ewige Flammen, um eine Walküre sein eigen zu nennen.

Nicht um malende Effekte zu erzielen, strebt Wagner seinen Helden durch äußerliche Eigenschaften ein übernatürliches Wesen einzuhauchen. Im Gegensatz zu den Bestrebungen so mancher anderer, die Pygmäen ihrer Phantasie auf Stelzen zu heben, kommen seine Schöpfungen schon kolossal zur Welt. Die Sprache, die Unmittelbarkeit seiner Charaktere läßt uns sofort erkennen, daß er sie mit einer so hoch über dem Mittelschlag von Gefühlen stehen-

den Innerlichkeit beseelte, daß diese, die Erhabenheit ihres Fühlens und Denkens, es ihm zur Nothwendigkeit machte, sie auch mit wunderbaren Verhältnissen zn umgeben. Doch sei hiermit keineswegs gesagt, daß seine Helden aufhören Menschen zu sein, daß sie nicht mehr menschlich fühlen und denken. Im Gegentheil: ihre Seelenbewegungen sind allen zugänglich und wenigen gänzlich unbekannt; nur giebt ihnen Wagner das höchste Maß, das unser geistiges Auge zu erfassen vermag, und stellt sie in eine Region, welche für wenige erreichbar ist.

Ist es aber nicht eben so mit allen vollendeten Meisterwerken? Um nur ein Beispiel der plastischen Kunst zu entnehmen: stellen der Jupiter des Phidias und die Venus von Milo nicht menschliche Gestalten dar? Wer aber möchte ihnen bestreiten, daß sie Typen des Übermenschlichen sind? Und gehört nicht auch wieder die Poesie eines Phidias dazu, um diesen Jupiter, diesen Gott der Götter, in seiner ganzen Größe zu begreifen?

Als er den Griechen einen Allmächtigen hinstellte, bekümmerte es ihn wenig, ob nach ihren Mythen eine höhere Macht — das Fatum — selbst über Zeus walte; er dachte nur daran, daß Neid, Zwietracht und alles Böse nur im Unvermögen ihren Ursprung haben — daß die höchste Güte nur in der höchsten Macht zu erfassen sei — daß aus vollkommenster Macht die vollkommenste Güte entspringe und aus der höchsten Macht und vollkommensten Güte die vortrefflichste Weisheit folgen müsse. Auf der Stirne des Gottes läßt er die heitere Ruhe des Allwissens thronen: denn vor seinen Augen ist alles nur Harmonie; kein Blatt aus dem großen Buche der Natur bleibt ihm verborgen und in dem gigantischen Koncert, das in Zeit und Raum sich vor ihm entfaltet, erkennt er die Entstehung und Lösung aller Dissonanzen. So vereinigte er mit der Kraft der Umrisse, mit der Milde, die von dem lächelnden Munde des Gottes thaut, die Weisheit, die aus seinen lichtspendenden Blicken hervorstrahlt, und man darf sagen, daß sein Meißel ein offenbarender Interpret eines theologischen Dogmas war. —

Und dann diese Venus von Milo! Muß man nicht ein Poet sein, wie ihr unbekannter Schöpfer, um diese wunderbare Idea-

lität, diese Formel höchster Schönheit, diese Verkörperung des Geistigen, diesen vollkommenen Akkord einer göttlichen Tonalität, von welcher wir nur hier und da von ferne einige abgebrochene Intervalle vernehmen, in sich aufnehmen zu können?

Obwohl ihre Gestalt das gewöhnliche Maß übersteigt, macht sie doch nur den Eindruck vollkommen natürlicher Größe. Mit der Ruhe der Unsterblichkeit pulsirt das Leben selbst in ihren Adern; ohne Übermuth — weil unverwelklich — blüht die Gesundheit in ihr. Ihre Bewegung, von Anmuth geneigt, gleicht einer Offenbarung der Liebe. Friedliche Majestät herrscht in ihr, wie in einem geheiligten Tabernakel. Wie die Saiten der Lyra der Meisterhand harren, so scheinen ihre Lippen bereit unter dem Hauch der Begeisterung zu erbeben. Um ihre Stirne schwebt die erfassende Einsicht, ohne daß der schöpferische Gedanke sie mit seinen geheimnisvollen Linien gefurcht hätte oder der Wille sie beschattete, wie die Stirne des Donnerers Zeus. Senkrecht, zwei beseligenden Feuerströmen gleich, fallen ihre Blicke, welche des Sterblichen Brust zermalmen müßten, würden sie nicht zum ätherischen Element, in dem er verklärt sich wieder findet. In leisem Beben ruht ihr aufgerolltes Haar, jene Elektricität verrathend, welche die Würze der Schönheit ist. Aus ihren Armfragmenten spricht die Kraft zu fest umspannender Umarmung; man fühlt, daß sie das Geliebte an ihrem Herzen festzuhalten vermag, an diesem Herzen, das eine ganze hohe Welt birgt, einen Urquell erhabener Übereinstimmungen, vollkommener und unendlich mannigfaltiger Konsonanzen und räthselhafter Verbindungen, einen unkörperlichen Urtypus, zu welchem ihre ganze lebendige Erscheinung nur die durchsichtige Hülle ist. Elastisch runden sich ihre Lenden, Zeugen der befruchtungsfähigen Energie der vollkommenen Schönheit, die ein unerschaffenes Gleichgewicht aller Affirmationen ist.

Erfüllen diese Meisterwerke unseren Geist nicht mit höheren Vorstellungen, als sie die glänzendste Wirklichkeit unserer Bewunderung je bieten kann? Sind sie nicht übermenschliche, übernatürliche Schöpfungen? und wären trotzdem Elemente in ihnen, welche nicht wesentlich menschlich sind oder außerhalb der Natur liegen?

Jede Kunst hat das Recht besondere Typen aufzustellen, welche

diesen oder jenen Seelenzustand in einer idealen Abstraktion zur Erscheinung bringen — sei es fleckenlose, unverwüstliche Tugend, sei es der in seinem höchsten Ausdruck festgehaltene Schmerz. Solche Verkörperungen sind wie koncentrische Prismen, welche die ganze Lichtfülle gewisser Strahlen widerspiegeln, von denen wir sonst nur, je nachdem sie auf verschiedene Individualitäten vertheilt sind, die Abstufungen der einzeln sich folgenden Tinten kennen lernen würden.

Die Kunst aber belehnt nur unter der Bedingung die Phantasie des Menschen mit ihrem schöpferischen Vermögen, daß er ihre Geheimnisse ihr entreiße, ihre Mysterien enthülle.

Je höher der Gedanke ist, welchen der Künstler zu einem idealen Typus wählt, je höher das Gefühl über der oberflächlichen Fassungskraft des Gewöhnlichen steht, so daß sie durch Kommentare und Erläuterungen dem Verständnis der Menge näher gerückt werden müssen: um so nothwendiger ist es, daß Gedanke und Gefühl in einer Form von hervorragender Schönheit und relativer Vollkommenheit auftreten.

Trotz der beständigen Umgestaltungen, wie der Wechsel der Zeit und des Orts sie im menschlichen Geist hervorbringen, bleibt das menschliche Herz doch immer dasselbe, und immer wird es sich dem lebendigen, beredten Ausdruck von Seelenvorgängen, die seiner Natur eigen sind, eindrucksfähig zuwenden. Es wird niemals unempfänglich für poetische oder plastische Meisterwerke werden, mögen sie ihren Ursprung auch einer noch so entfernten Vergangenheit, einer noch so verschiedenen Civilisation verdanken. Indische Poesie und griechische Kunst machen noch heute verwandte Saiten in uns erklingen; sie wecken Gefühle und Ideen, die niemals aussterben. Immer aber wird die Schönheit der Form, des Stils, der herrliche Körper, in welchen der Gedanke sich kleidet, es sein, was ihm Unsterblichkeit verleiht.

Nicht dem Wollen des Künstlers, sondern dem, was ihm auszusprechen gelungen ist, trägt die Nachwelt Rechnung.

Nur wenn der Gedanke die ergreifende Form gefunden hat, durch die er ungeschwächt wie eine Flamme in fehlerfreiem Krystall

leuchtet, wird sein Werk die Grundbedingung langer Lebensfähigkeit in sich schließen.

Da die Musik nicht wie die plastischen Künste ein Modell zum Nachahmen hat, aber doch wie die Architektur sich in sehr verschiedene Stile verzweigt, gleich ihr allen Veränderungen der Schule, der Manier, des Geschmacks unterworfen ist und ebenso innig wie sie mit dem Charakter der Nationalitäten zusammenhängt, so läuft sie noch öfter als die Architektur Gefahr, daß ihre Idiome todte Sprachen werden, daß das Verständnis für ihre Formen abhanden kommt, daß ihre geheiligten Hieroglyphen räthselhafte Zeichen bleiben, daß ihre Herrlichkeiten in die einer neuen Morgenröthe vorangehende Nacht versinken. Dennoch besitzt sie die Gabe im kühnen Flug ihrer großen Meister und Gebieter einen so vollständigen Zusammenhang von Geist und Stoff zu erstreben, daß ihren vollendetsten Momenten — ungeachtet aller Veränderungen des Stils — die Kraft eingeboren ist, Eindrücke, welche dem in sie ergossenen Gefühlsinhalt entsprechen, hervorzubringen. Welche Umgestaltungen auch unsere Kunst im Laufe der Jahre oder Jahrhunderte erfahren wird, welche Modifikationen sich auch in der Art der Behandlung, Gruppirung, Vereinigung der verschiedenen Elemente (melodischer Gedanken, harmonischen Gewebes, rhythmischer Bewegung, unbekannter Klangfarben, neuer Modulationen, unerwarteter Tonalitäten) geltend machen mögen, so glauben wir, daß Wagner's Werke, in Folge der hervorragenden Schönheit und relativen Vollkommenheit ihrer die Gedanken und Gefühle ausprägenden Form, das typische Monument des musikalischen Drama unserer Epoche und namentlich im großen deklamatorischen Stil, wie er sich zur Zeit, wo der Musik die reichsten instrumentalen und scenischen Hilfsmittel zu Gebote stehen, entwickeln konnte, die bedeutendste Leistung bleiben werden.

Wagner hat nicht allein seinen Rahmen und die Kraft seines Kolorits bis zur äußersten unseren Sinnen gesetzten Grenze ausgedehnt: er hat in seinen Dramen auch so zahlreiche Mittel der Wirkung koncentrirt, daß ihre Vereinigung die ganze Gehör-, Gefühls- und Auffassungsfähigkeit der Zuhörer beansprucht. Wagner

hat sich der sämmtlichen Instrumentaleffekte, Gruppirungen der Stimmen und der ganzen Pracht der Dekorationen u. s. w. seiner Vorgänger bemächtigt und auf tiefgehende, von ihm vollständig entfaltete Stoffe verwandt.

Jedes von den drei in der Reife seines Genius geschaffenen Werken erreicht mit verschiedenen Mitteln und anderen poetischen Hebeln dasselbe. Im „Tannhäuser“ wird der Streit zwischen Gutem und Bösem, zwischen Freiheit und Autorität, zwischen Seele und Sinnen, den beiden Principien, welche in der Natur und im Menschen so tief wurzeln, daß ihr Nebeneinander, so sehr es auch von Vernunftgründen als unmöglich dargestellt werden mag, ewig fortbestehen wird und dem Geist immer wieder als das einzig Mögliche erscheint, in so ergreifender Weise geführt — er versetzt das große Problem unseres Daseins, dessen Lösung von den Titanen der menschlichen Intelligenz so beharrlich gesucht wird, in so schmerzensreiche Regionen und greift mit so kühn energischer Hand in die Saiten, deren bloße Berührung unserem verwundbaren Innern schon Schmerzen verursacht, daß in dem Maße, in welchen das Drama seine feierlich leidenschaftlichen Entwickelungen entrollt, uns der Athem wie beim Ersteigen hoher Gipfel stockt und unsere Kräfte der Erschöpfung nahen, wenn das Ende voll Trauer und überirdischer Freude eintritt.

Gegenüber dem „Lohengrin“ möchte es beim ersten Blick beinahe scheinen, als berge das Sujet desselben eine geringere Wirkungsfähigkeit in sich. Er erzählt nicht, wie der „Tannhäuser“, jedem Zuhörer mit einer Art poetischer Apologie seine eigene Geschichte und man glaubt darum, gegenüber den sich hier entwickelnden Begebenheiten und Leidenschaften ruhiger bleiben zu können. Und doch ist dem nicht also. Der Autor hat hier alle erdenklichen Hilfsmittel der Kunst so verschwenderisch angehäuft, mit solcher Farbenpracht und wieder mit solch hehrer Keuschheit im Kolorit, mit solch lebendiger Wahrheit gemalt, daß selbst der ruhigste Zuschauer sich endlich vergißt und nur noch in den Wesen lebt, deren Geschick sich vor seinen Augen vollzieht. Trotzdem Wagner hier kein Spiegelbild seiner eigenen Leiden, wie im „Tannhäuser“, geschaffen hat, muß der Hörer sich gefangen geben: er geht ganz in den vor ihm sich

bewegenden Gefühlen auf, er empfindet sie lebendig mit und folgt ihrer Entwickelung so angespannt, daß er am Schluß des erschütternden Drama mit erschüttert ist.

Im „Fliegenden Holländer“ endlich sehen wir uns in keinem von den oben angeführten beiden Fällen; wir finden weder in den handelnden Personen uns wieder, noch fühlen wir uns durch den gebieterischen Zauber einer mit feingebildetem Geist verbundenen Kunst gezwungen unsere Freiheit aufzugeben. Hier ist aber der Inhalt selbst so tief traurig, der Unglückliche ist von seinem ersten Auftreten an so maßlos elend und bekundet das in so düster klagendem Gesange, daß wir beim Anhören dieser tragischen Elegie als Vertraute solcher Leiden, als Zeugen so edel erduldeter Qualen uns der Thränen nicht erwehren können. Lassen uns auch die wenigen Lichtstriche in diesem Sturmbild und seine wenigen heiteren Scenen auf Augenblicke zur Ruhe kommen, so macht das Ganze doch den Eindruck so unheilbarer Schwermuth, daß man am Schlusse glaubt den Becher derselben bis auf die Hefe geleert zu haben.

III.

Im ersten Akt, wenn nach dem Schlußakkord der Ouverture sich der Vorhang hebt, dauert der Sturm im Orchester fort und wird auf der Scene sichtbar. Sie stellt eine norwegische Küste mit steilen Felsenufern dar.

Es ist Nacht — das Meer heftig bewegt. Ein Kaufmannsschiff wird längere Zeit auf den Wellen umhergeschleudert und vom Strand zurückgeworfen. Endlich landet es und wirft Anker. Alles ist in dichtes Dunkel gehüllt und nur das Zucken der Blitze läßt uns die Matrosen gewahren, die zu ihren Manövern einen jener monotonen Rufe ertönen lassen, der diese Bewegungen rhythmisch kadenzirt:



Daland, der Kapitän des Schiffes, steigt an das Ufer, um sich zu orientiren, und findet, daß ihn der Sturm sieben Meilen vom heimatlichen Hafen, in den er nach langer Abwesenheit einlaufen wollte, entfernt hat. Inzwischen beginnt der Wind sich zu legen, in Folge dessen er seiner Mannschaft erlaubt sich der Ruhe hinzugeben. Auch er sucht sie und vertraut währenddessen einem jungen Piloten die Nachtwache an. Dieser, obwohl auch von Müdigkeit erschöpft, versucht trotzdem dem Schlafe tapfer zu widerstehen und, um sich besser wach zu halten, stimmt er ein Lied zum Lobe des Südwindes an, der das Schiff zur Heimat, zum Liebchen zurückführt. Der Gesang ist hie und da von leichten Schlafanfällen des Sängers unterbrochen, und in dem Maße in welchem der Wind schwächer weht, werden auch die Töne des Orchesters milder und lassen die tapfere Tenorstimme heller hervortreten. Doch nach kurzen Pausen peitscht eine brausende Woge aufs neue das Schiff und der von ihrem heftigen Stoße aus dem Schlummer aufgeschreckte Pilot stimmt den Refrain seines Liedes von neuem an.

Für das Ohr des Musikers ist das durch die Streichinstrumente, besonders von Violen und Celli dargestellte stets wechselnde, ruhelose Wogen und Schäumen von außerordentlicher Wirkung. Es geht durch die erste und zweite Scene bis zu der dritten und der Erscheinung des Kapitäns fort.

Diese drei ersten Scenen bilden so gewissermaßen die sichtbare Darstellung der Ouverture. Das Ohr glaubt noch besser als das Auge das riesige Anschwellen der Fluthen zu sehen, die — nach einem Ausdruck des Autor — sich in der scenischen Anordnung „thurmhoch erheben“.

Es giebt wenig Meisterwerke beschreibender Poesie, die dem hier entwickelten landschaftlichen Talente an malerischer Wirkung gleichkommen. Man möchte ihm gegenüber, wie vor Preller's Seegemälden sagen: „Das ist naß!" Man spürt die salzige Brise in der Luft, — man glaubt den scharfen Duft der Seegräser einzuathmen, den prickelnden Kuß des nördlichen Hauchs, den schweren Nebel, den leichten Reif der kalten Zonen zu fühlen, der die Augenlider niederdrückt und die Hände frostig macht, — man hört den gezackten Flug der weißen Möven, die gleich neckischen Koboldén umherwirbeln oder wie Schneeflocken, die der launische Nordwind vor sich herjagt, in der Irre schweifen, — man hört den kurzen ängstlich fragenden Schrei, das unruhige Gekreische der gefiederten Abenteurer, ihren hastig zuckenden Flügelschlag, ihre Zeichen flüchtigen Schreckens im Schwanken zwischen Reiselust und Furcht vor den Anzeichen des kaum beschwichtigten Sturmes — wir fühlen die Seeluft, wir baden gleichsam in den dem Meere entsteigenden Dünsten, wir sind betäubt von dem steten Schaukeln auf der Brust des alten Oceans, der immer jung bleibt in Anmuth und in verführerischem Lächeln, in seinen verliebten und treulosen Verlockungen, wie in der Energie seines wilden Zornes, seiner blinden Rache.

Unter einem leise bebenden Rhythmus scheint es, als wäre der flüssige Krystall in seinem ungeheuren Bassin durch das unruhige Gebaren des unterseeischen Riesen bewegt, des furchtbaren Adamastor, dem einst unter anderem Meridian die kühnen portugiesischen Entdecker begegneten, der alle Zonen seines Reiches besucht, um die Grenzen zu hüten und mit heftigem Flossenschlag die Myrmidonen in die Tiefe taucht oder die frechen Eindringlinge aus seiner Sahara fortschreckt, deren einsame Weite ihm lieb ist.

Man kann sich dem Eindrucke dieser musikalischen Marine nicht entziehen. An reichem pittoreskem Detail steht sie auf gleicher Stufe mit den besten Stücken der berühmtesten Seemaler. Nie ist ein so meisterhaftes Gemälde für das Orchester geschaffen worden. Ohne Bedenken läßt es sich hoch über alle analogen Versuche stellen, die

sich in anderen musikalisch-dramatischen Werken vorfinden und zu einem Vergleich berechtigen.

Wir sprechen dieses aus, ohne dem Genius Mozart's zu nahe treten oder die seinem enthusiastischen Biographen Oulibicheff schuldige Rücksicht außer Augen setzen zu wollen, welcher von den beiden Stürmen im „Idomeneo" folgendermaßen spricht: „Erhebt sich nicht Mozart in den abwechselnden Chören der Schiffbrüchigen und der am Ufer Stehenden, wie ein Neptun über das Niveau seiner Zeitgenossen, um den Melomanen das Schweigen der Bewunderung, seinen Rivalen das der Verzweiflung aufzuerlegen?" — Und weiter: „Ein Wallen und Gähren im Orchester verkündet das Nahen des Ungeheuers . . . die Achtelbewegung wird immer eifriger, die Violinen schlagen Lärm in Akkorden, die wie Sturmglocken ertönen, die Phalanx der Bläser tritt mit langem Wehgestöhne hinzu . . . ein Sturm, gegen den der im ersten Akte nur ein Stoßwind war . . . Figuren steigen in denselben Intervallen zu gleicher Zeit auf und nieder und dies bringt, in Verbindung mit den Schwankungen des $^{12}/_{8}$-Rhythmus einer Art von Tretbalken, ein furchtbares Bild der unter den Schlägen Neptuns erbebenden Erde hervor. Ein Hagel von Triolen trifft die Flüchtigen, Finsternisse umgeben sie, der Orkan treibt sie nach verschiedenen Richtungen vor sich hin, der Blitz betäubt sie durch seinen Glanz — das ist unvergleichlich, das ist erhaben!"

Dieser Analyse gehen folgende Worte voraus: „Mozart hat keine seiner Opern mit solcher Fülle und solchem Luxus instrumentirt. Überall Reichthum, der an Verschwendung grenzt. Er wollte alles zur Anwendung bringen, was nur in einem Orchester Platz finden konnte."

Wir überlassen jedem musikalischen, redlich strebenden Künstler die beiden Partituren — wir möchten sagen können, die beiden Aufführungen — zu vergleichen, um einzugestehen, daß mit dem materiellen Fortschritt in der Kunst das Genie heutzutage Wirkungen zu erzielen vermag, von welchen die alten Meister nur ein Vorgefühl, nur eine Ahnung haben konnten.

Die Musik kann durch die immer gesteigerte Reproduktion der

Eindrücke, welche große Naturschauspiele in uns hervorrufen, ihr weites Gebiet noch immer erweitern, ungefähr wie einst die Malerei, indem sie den Goldgrund verdrängte, welcher im Mittelalter die einfachen Pompejanischen Grundfarben mit größerem Prunk ersetzte, um lebendige landschaftliche Perspektive zu versuchen, die Anfangs nur als Umgebung menschlicher Gruppen diente und sich später zu einem selbständigen Zweig der Kunst entwickelte. — —

Der junge Pilot hat sich tapfer gegen den Schlaf gewehrt — endlich aber überwältigt ihn die Müdigkeit. Während einer Pause des Sturmes schläft er ein — so fest, daß er das neue Erwachen des Sturmes, die Regengüsse, die das Orchester über ihn schüttet, nicht spürt. Aus den dichten Wolken bricht nun die klagende fatalistische Melodie hervor, welche den hadernden Elementen das Nahen eines höheren Elementes verkündet, das ihrer Verwüstung lacht, ihrem Ungemach trotzt.

Schwarz, mit rothen Segeln, naht von ferne das Geisterschiff.

Rasch segelt es dahin. Ungehemmt von den verdoppelten Windstößen, von heftig zuckenden Blitzen, vom Aufruhr der murrenden, widerspenstigen Wellen, von dem Getöse des Donners landet es Daland's Schiff gegenüber.

Auf dem Verdecke gewahrt man eine Gruppe schwarzgekleideter Matrosen mit langen weißen Bärten und von hagerem verstörtem Aussehen. Auch sie werfen ihre Anker aus, aber mit feierlich düsterem Schweigen.

Bleicher als alle bleibt der Kapitän lange unbeweglich an den Mast gelehnt, ehe er das Gefängnis verläßt, das ihn von neuem aufzunehmen erwarten wird. Langsam steigt er an das Land, traurig die ihn umgebende Landschaft betrachtend.

Aus dem Orchester taucht das Verdammungsmotiv (Notenbeispiel Nr. 1) auf, welches ein gedämpftes Licht, wie das einer Sonnenfinsternis, auf ihn wirft und ihn von allen lebenden Wesen zu isoliren scheint. Mit schmerzlicher Indifferenz an einem Felsen lehnend singt er mit hohlem Ton, aus dem die Leiden von Jahrhunderten reden:

„Die Frist ist um und abermals verstrichen
sind sieben Jahr'. — Voll Überdruß wirft mich
das Meer an's Land. . ."

Zwischen jedem einzelnen Ausruf taucht aus dem Orchester eine schäumende Woge, als sollten sie immer eine neue siebenjährige Verdammungsfrist bedeuten, welche in der Zukunft ersteht, um in eine unbegrenzte Vergangenheit zu sinken.

Mit auflodernder Wuth bäumt er sich dagegen auf und ruft aus:

„Ha, stolzer Ocean!
In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!"

Ein Schrei der Verzweiflung dringt aus den Worten:

„Dein Trotz ist beugsam — doch ewig meine Qual!"

Bald jedoch gewinnt er die Fassung eines dumpfen Trotzes gegen die Strenge seines Geschicks zurück und spricht mit gelassener Festigkeit:

„Das Heil, das auf dem Land' ich suche, nimmer
werd' ich es finden! —"

Und als drohe er selbst, ja als fordere er das Schicksal zum Kampfe auf, ruft er dann sardonisch aus:

— „Euch, des Weltmeers Fluthen,
bleib' ich getreu bis eure letzte Welle
sich bricht und euer letztes Naß versiegt!" —

Nach diesem Recitativ voll Hochmuth des Seelenleidens bricht aus dem Orchester ein neuer Windstoß. Die Wellen richten sich auf, wie Rosse sich bäumen, wenn sie das Herannahen eines übernatürlichen Wesens wittern, und der Holländer ergießt seine stolze Klage in dem melodischeren Arioso agitato, welches schon in der Ouverture vorkam. Die Erinnerung an das Erlittene drängt sich mit Macht in den Vordergrund und vermag nicht länger die herzzerreißenden Klagetöne zu ersticken:

„— Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: —
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht!" —

und mit aufstachelndem Tone, als entböte er, ein verwegener Streiter, menschliche Heere zum Kampf, fügt er hinzu:

„Verhöhnend droht' ich dem Piraten,
im wilden Kampf hofft' ich den Tod:
„„Hier“ — rief ich — „zeige deine Thaten!
Von Schätzen voll ist Schiff und Boot.““ —
Doch ach! des Meers barbar'scher Sohn
schlägt bang das Kreuz und flieht davon. —
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreckgebot. — — —“

Nachdem er in Erinnerung an die Schrecken seiner Strafe zu immer aufwühlenderem Zorn und empörterem Unwillen sich erhoben, sinkt er nach diesen Worten, der Last der Verfolgung erliegend, in sich selbst zusammen. — Wie in gänzlicher Vernichtung verstummt er einen Augenblick und richtet dann einen kühnen, starren, forschenden Blick zum unversöhnlichen Himmel empor, der in diesem Augenblicke von einem dichten Schleier dunkler Wolken umhüllt ist. Der $^6/_8$-Takt wird hier zum $^4/_4$-Takt. Das Orchester verharrt in einem Tremolo der Kontrabässe und Celli, zu welchem die Violinen in ihrer tiefsten Lage hinzutreten. Abwechselnd unterstützen es Fagotte, Klarinetten und Paukenwirbel, welchen letzteren sich auf einige Takte die Posaunen im tiefen Register zugesellen.

Dieser Moment gehört zu den herrlichsten Inspirationen, deren die unter dem Banner der Schmerzen mit dem lebenden Leichnam der Verzweiflung kämpfende Muse fähig ist.

Lebendig und majestätisch in seinen Schmerz gehüllt, kalt und doch bewegt fragt der Holländer wie ein Ankläger die richtenden Mächte, welche ewig taub gegen seine Klagen, ewig blind gegen seine Leiden sind:

„Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes,
der meines Heils Bedingung mir gewann:
War ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlösung du mir zeigtest an?“ —

Die noch einmal aufzuckende Hoffnung scheint endlich ganz zu ersterben. Wie blutwitternde Tiger springen die Wogen empor, die, glücklicher als er, an steiler Felswand sich brechen, während keine

Gefahr den fluchbeladenen Leib des Unglücklichen zu zerstören vermag:

> „Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
> Um ewige Treu' auf Erden ist's gethan." —

Doch in einem letzten Aufraffen männlicher Energie und stolzen Muthes scheint er gleichsam die zersplitterten Glieder seiner gemarterten Seele aufzulesen und, indem er sie aufs neue vereint, zieht er sich zusammen wie eine Schlange vor den tödlichen Flammen, denen sie nicht mehr entrinnen kann. Jetzt ruft er das letzte unfehlbare Ziel seiner Leiden an, ihre düstere Vertagung, die dritte und letzte Metamorphose der Sirene der Hoffnung. Thöricht hatte er dem himmlischen Urtheil zu entgehen und den Tod auf seinen Pfaden zu finden geglaubt, verzweifelnd hatte er erfahren, daß er vergeblich nach dem engelgleichen Mitleid, das ihm die Pforten des Heils zu öffnen vermöchte, vergeblich nach den menschlichen Tugenden Liebe und Treue gesucht habe. So hofft er denn von dem Tage des allgemeinen Untergangs die Gewährung seiner Anwartschaft auf Vernichtung:

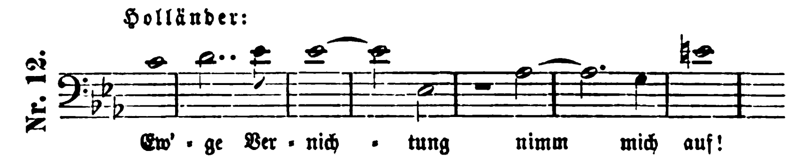
> Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
> nur eine unerschüttert stehn:
> So lang der Erde Keime treiben —
> so muß sie doch zu Grunde gehn . . .
> Tag des Gerichts! jüngster Tag!
> Wann brichst du an in meine Nacht?
> Wann dröhnt er, der Vernichtungsschlag,
> mit dem die Welt zusammenkracht?
> Wann alle Todten auferstehn,
> dann werde ich in Nichts vergehn . . .
> Ihr Welten, endet euren Lauf!
> Ew'ge Vernichtung, nimm' mich auf!"

Der Rhythmus dieses letzten Ausrufes:

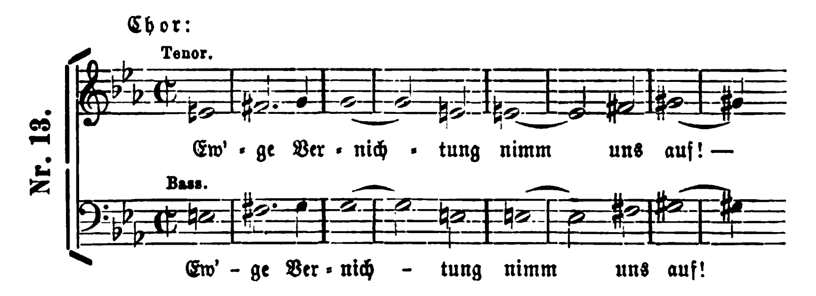


ist von überwältigender Wirkung. In den acht Haupttakten des Motivs, welche viermal wiederholt werden, schleppt er sich zuckend

und knirschend von einer doppelt punktirten halben Note auf alternirende Achtel. Seinem Rufe:



antwortet aus dem Innern des Schiffes, wie aus einer schwimmenden Höhle heraus mit dumpfem Grabestone, als käme er von einer Gruppe Ewigverdammter, und mit einem Accent, der voll heimlichen Vorwurfs die Rache für ihr eigenes Verderben auf sein Haupt zu häufen scheint, die unsichtbare Mannschaft seines Schiffes, die nach so viel vergeblichen Versuchen ebenso aller Hoffnung bar ist, wie er selbst:



Zwischen den letzten Worten des Kapitäns und dem klagenden Refrain seiner Matrosen ertönt aus dem Orchester gleich einem Urtheilsspruch aufs neue das Verdammungsmotiv, welches den Anruf des ersteren mit vollem Klange:



und den Refrain der Matrosen wie ein fernes Echo wiederholt:



Der Monolog muß zu den bedeutendsten gezählt werden, welche die musikalische Literatur besitzt.

Energie des Gedankens und Gefühls gehen hier beständig Hand in Hand. Sie bewegen sich an den äußersten Grenzen, ohne in Übertreibung auszuarten, ohne zu krankhafter Verzerrung entstellt zu werden oder in zu langer Spannung zu erkalten. Die Skala aller Phasen des Leidens ist hier durchlaufen: stoische Ruhe, Zorn und Empörung, Ironie und Sarkasmus bis zur Sehnsucht nach Vernichtung.

Die klagende Monotonie, mit welcher die ausdrucksvolle und eindringliche Tonalität von C-moll nach den gewagtesten Modulationen beharrlich wiederkehrt, bezeichnet die immer wiederkehrenden, immer erneuten gleichen Schmerzen. In den mannigfachen den Gesang des Unglücklichen unterbrechenden Pausen giebt das Orchester den Kommentar zu seinen Tönen, die zu kurz sind, um so lange Leiden auszusprechen. Es greift da ein, wo die menschliche Stimme nicht ausreichend ist, um die ganze Intensität unaussprechlicher Seelenangst wiederzugeben. Die Musik dieser im höchsten pathetischen Stile gehaltenen Scene ergreift den Hörer auf eine Weise, deren die Poesie allein nicht fähig ist, weil sie die in der Brust anderer wohnenden Leiden mehr aufzählt und uns kennen lehrt, als uns fühlbar macht, während die Musik uns dieselben wirklich empfinden läßt, indem sie gewissermaßen unsere Adern mit einem Theil ihres ätzenden Giftes füllt und auf Augenblicke Tropfen für Tropfen von dem bitteren Safte des Krankheitsstoffes, der jene durchwühlt, in unsere Seele träufelt. Ein neuer Virgil kann der Musiker an

seiner Hand uns durch die Höllenkreise führen, welche ein menschliches Herz bergen kann, und uns die wechselnden Formen ihrer Qualen veranschaulichen.

Daland, den die ersten Sonnenstrahlen geweckt, gewahrt das in der Nacht hinzugekommene Schiff. Er ruft es durch das Sprachrohr an — aber umsonst. Niemand antwortet. Ein trauriges Echo sendet ihm nur den Ton seiner eigenen Stimme zurück. Endlich bemerkt er den Holländer, welcher nachdenklich beobachtend und doch zugleich zerstreut am Felsen lehnt. Und indem er auf ihn zugeht, fragt er ihn, woher er komme.

Die auf diese Frage folgende Pause ist vom Orchester mit einer spannenden Harmonie ausgefüllt:



„Weit komm' ich her" — antwortet der Holländer mit tiefer Schwermuth:

„— Verwehrt bei Sturm und Wetter
Ihr mir den Ankerplatz?"

Daland.

„Verhüt' es Gott!
Gastfreundschaft kennt der Seemann. — Wer bist du?
— — — — — — — — — — — —
Hast Schaden du genommen?"

Eine tiefe Trauer erfaßt uns, wenn der Kapitän antwortet:

„Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden. —
Durch Sturm und bösen Wind verschlagen,
irr' auf den Wassern ich umher, —
wie lange? weiß ich kaum zu sagen:
schon zähl' ich nicht die Jahre mehr.

Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
die Länder alle, die ich fand;
das einz'ge nur, nach dem ich brenne —
ich find' es nicht, mein Heimatland! —"

Von den Worten an: „Durch Sturm und bösen Wind verschlagen" beginnt eine Art seltsamer Cantilene von vierzig Takten, von einer eintönigen Figur der Violinen und Celli in Achtelbewegung begleitet und durch lange Noten der Klarinetten, Hörner, Fagotte, Violen und Kontrabässe unterstützt:



Diese Art psalmodirten Trauerliedes, in der konventionellen Form ihrer Mittheilung an die Außenwelt, macht nach ihrem früheren wilden Aufstürmen den Eindruck einer Erstarrung des Schmerzes. Die vierzig Takte gleichen den Wellen eines todten Meeres, die mit farblosem Widerscheine sich träge aneinander lehnen.

Der Holländer fährt fort:

„Vergönne mir auf kurze Frist dein Haus
und deine Freundschaft soll dich nicht gereu'n:
mit Schätzen aller Gegenden und Zonen
ist reich mein Schiff beladen: — willst du handeln,
so sollst du sicher deines Vortheils sein."

Er befiehlt eine Kiste von seinem Schiffe herunterzubringen. Sie wird vor Daland geöffnet. Geblendet vom Anblicke des Goldes, der Perlen und Edelsteine betrachtet dieser die Schätze mit den Blicken einer naiven Habgier. In seiner Ekstase fragt der biedere Norweger, wer jemals einen Preis für solche Kostbarkeiten bieten könne.

Der Holländer erwidert:

„Den Preis? Soeben hab' ich ihn genannt: —
dies ist das Obdach einer einz'gen Nacht!
Doch, was du siehst, ist nur der kleinste Theil
von dem, was meines Schiffes Raum verschließt.
Was frommt der Schatz? Ich habe weder Weib
noch Kind und meine Heimat find' ich nie!
All' meinen Reichthum biet' ich dir, wenn bei
den Deinen du mir neue Heimat giebst."

„Wie soll ich dich versteh'n?" sagt Daland.

„„Hast du eine Tochter?"" fragt jener zurück.

„Fürwahr, ein treues Kind!"

„„Sie sei mein Weib.""

„Wie? mein Kind — dein Weib?" ruft Daland aus, dessen Auge mehr und mehr am Gold sich weidet und mehr und mehr in die Betrachtung der kostbaren, nachlässig zu seinen Füßen ausgebreiteten Kleinodien sich verliert.

Der Holländer singt:

„Mich fesselt nichts an die Erde!
Rastlos verfolgte das Schicksal mich,
die Qual nur war mir Gefährte.
Nie werd' ich die Heimat erreichen:
Zu was frommt mir der Güter Gewinn?
Läßt du zum Bunde dich erweichen,
O, so nimm meine Schätze dahin!"

Daland giebt der magnetischen Anziehungskraft des Goldes nach, das mit Händen zu greifen vor ihm ausgebreitet liegt. Er schmählt und hadert mit sich selbst, daß er sich auch nur einen Augenblick besinnen könne, um am Ende gar ein Glück entrinnen zu lassen, das er für einen Traum halten muß, und entgegnet:

„Fast fürcht' ich, wenn unentschlossen ich bleib',
müßt' er im Vorsatze wanken.
Wüßt' ich, ob ich wach' oder träume!
Kann ein Eidam willkomm'ner sein?
Ein Thor, wenn das Glück ich versäume!
Voll Entzücken schlage ich ein.

Wagner's hochstrebende Gefühlsrichtung ließ ihn hier die Farben nicht bis zur Karrikatur steigern. Er mildert den Ton kaufmännischen Anstrichs in diesen väterlichen Zärtlichkeiten, deren tausendmal gehöhnter und gegeißelter Egoismus seine Habsucht und Handelsgewohnheiten niemals aufgiebt. Daland hat mindestens einen Anstrich von Würde, die aus der gemüthlichen Neigung für seine Tochter entspringt:

„Wohl, Fremdling, hab' ich eine schöne Tochter,
mit treuer Kindeslieb' ergeben mir;
sie ist mein Stolz, das höchste meiner Güter,
mein Trost im Unglück, meine Freud' im Glück."

Der Holländer erwidert mit einer unheimlichen Betonung, die das Herz beklemmt:

„Dem Vater stets bewahr' sie ihre Liebe;
ihm treu, wird sie auch treu dem Gatten sein."

Das in dieser Scene öfters gebrauchte Wort Treue, in anderen Fällen so häufig angewandt und banal geworden, berührt hier wie der Klang einer Sterbeglocke.

„Du giebst Juwelen, unschätzbare Perlen,
das höchste Kleinod doch, ein treues Weib —"

erwidert nun Daland mit halb freundschaftlichem, väterlich bedenklichem Tone, halb mit dem des Kaufmanns, der seine Waare preist.

„Du giebst sie mir?" fragt nochmals der seltsame Brautwerber.

„„Ja, mich rührt dein Los““ — versetzt der Norweger, der, wenn auch bäurisch unbeholfen, doch nicht um Motive verlegen ist, mit denen er den eingegangenen Verkauf seines Kindes überfirnißt. Des Holländers Freigebigkeit, statt ihn zur Vorsicht zu mahnen, ob sie nicht vielleicht eine Falle für Senta sein könnte, erscheint ihm als ein Beweis seines edlen Herzens. Aber, wie er die Wahrheit spricht, wenn er gesteht, daß er sich einen solchen Eidam gewünscht habe, so glaubt er auch wahr zu sein, indem er sich überredet, daß er sich keinen anderen gewählt haben würde, auch wenn sein Gut nicht so reich wäre. Er kommt mit dem Holländer überein, den ersten günstigen Wind zu benutzen, um in Daland's Heimat zu landen.

Dieser Dialog ist fein geführt und bildet einen ziemlich natürlichen, wiewohl raschen Übergang zu der ominösen Verlobung.

Während der Kaufmann sich seines glücklichen Loses freut, den Sturm preist, der ihn zu so guter Stunde von seinem Wege abgelenkt, sich zu einem so beneidenswerthen, allen seinen Wünschen entsprechenden Eidam gratulirt, tritt der unselige Kapitän mit einer an Abscheu grenzenden Trauer eine neue Prüfung, einen neuen Versuch an, zu welchem ihn die Hoffnung — diese mit allen Übeln aus Pandorens Büchse entsprungene Thörin — treibt:

„Ach! ohne Hoffnung, wie ich bin,
geb' ich der Hoffnung doch mich hin!“ —,

ruft er aus.

Es läßt sich nicht leugnen, daß die Verbindung der beiden Personen, die durch das große, sehr ausgeführte Schluß-Duett zu einer innigen wird, eine unangenehme moralische Dissonanz hervorbringt. Vielleicht war es der aus einem der düstersten Gedichte von Byron — dem „Manfred“ — empfangene Eindruck, der Wagner bewogen hat eine phantastische Individualität wie den Holländer der simplen rohen Natur eines Daland entgegenzustellen. Die Scene zwischen Manfred und dem Alpenjäger ruht jedoch auf anderer moralischer Grundlage und erquickt die Phantasie, anstatt ihr unwillkommen zu sein; denn der schlichte Mann, wenn auch noch so

weit entfernt die Qual Manfred's und die Möglichkeit des Selbstmordes begreifen zu können, bildet keinen schroffen Gegensatz zu dem hehren Edelmann, den er rettet: beide sind stolz und edel, jeder nach seiner Art.

Bei dem englischen Dichter sehen wie die harmonische Gegenüberstellung zweier Arten der Poesie, der instinktiven und reflektirenden, bei dem deutschen den herben Kontrast der gemeinen Prosa mit der schwermüthigsten Poesie.

Hier bei Wagner sind die beiden Personen zu unähnlich; es ist ein zu großer Abstand zwischen ihnen, als daß die Wirkung ihrer verschmolzenen Stimmen nicht als eine forcirte (etwas opernmäßige) erscheinen sollte. Während der eine sich zum Tragischen erhebt, sind dem anderen absichtlich musikalische Gemeinplätze in den Mund gelegt, welche die Gewöhnlichkeit seines Charakters auf das schärfste wiedergeben.

Das ganze Benehmen des Holländers zeigt stille, ruhige Würde. Sein Ausdruck ist gleichmäßig, edel, aber ohne irgend welchen starken Accent; er handelt und redet nach alter Gewohnheit — so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt. Alle Momente, auch die scheinbar absichtlichsten seiner Antworten und Fragen, ergeben sich wie unwillkürlich, und er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich ermüdet, theilnahmslos und mechanisch ergiebt. Ebenso unwillkürlich erwacht aber auch wieder seine Sehnsucht nach Erlösung. Die Frage: „Hast du eine Tochter?" wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin. Als aber Daland enthusiastisch antwortet: „Fürwahr, ein treues Kind!", reißt es ihn plötzlich zu der alten, so oft als trügerisch erkannten Hoffnung hin und mit einer krampfhaften Hast ruft er aus: „Sie sei mein Weib!" — So schildert und bringt Wagner selbst die innersten Erregungen in diesem Zusammentreffen zum Ausdruck.

In Daland dagegen finden wir keine Erhabenheit des Gefühls. Er repräsentirt ganz und gar die Alltagsbiederkeit, die ohne Wurzel und Bestand ist, wie ein Wassergewächs, das vom ersten besten Ereignis ohne Widerstreben fortgetrieben wird und nicht einmal seinen Tod im Momente der Auflösung fühlt. Wagner hat dem Daland

nichts desto weniger alle möglichen Hinterthüren offen gehalten, um dieser Rolle die Konvenienz zu bewahren. In einer kleinen über die scenische Einrichtung dieser Oper an die Theaterregisseure gerichteten Schrift sagt er bezüglich derselben, daß diejenigen, welche die Scene zwischen Daland und dem Holländer vielleicht unnatürlich finden sollten, nur bedenken möchten, wie solche Händel unter anderen Formen und mit weniger Verdeckungskünsten wohl tagtäglich in allen Klassen der Gesellschaft abgeschlossen werden. —

Der Sturm ist gänzlich beschwichtigt. Der gewünschte Wind erhebt sich und die beiden Schiffe lichten die Anker. Daland's Schiff soll den Weg zeigen und läuft zuerst aus.

Während die Matrosen die Anker lichten, stimmen sie wieder die charakteristischen langgehaltenen Noten an, welche sie beim Landen in der ersten Scene gesungen hatten: Hohoje, halloho, hollo, halloho! (Notenbeispiel No. 10), wonach sie im Chor das ganze Lied des jungen Piloten zu Ehren des Südwinds wiederholen, der die ungeheuren weißen Segel aufbläht wie Schwingen eines Schwanes.

In den Refrain mischen sich einige Andeutungen der Tanzrhythmen, die zur Feier der Rückkehr im dritten Akte vorkommen:



Die anderen Verse tönen fort, während der Kauffahrer sich entfernt. Alle Manöver mit erstaunlicher Schnelligkeit und Leichtigkeit, aber mit Todesschweigen ausführend folgt ihm das schwarze Schiff mit rothen Segeln.

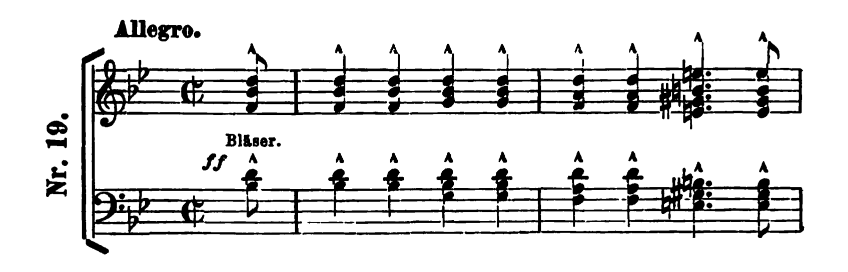
IV.

Dem zweiten Akte geht ein Instrumental-Intermezzo voraus.

Wagner wendet auf ähnliche Stücke eine große Sorgfalt. Seine Zwischenakte sind voll genialer Züge, voll feiner poetischer Intentionen. Meistens sind sie epische Fortsetzungen oder Ergänzungen der dramatischen Handlung, in welchen die kontrastirenden oder verwandten Hauptmotive und Ideen der Oper gleichsam die Ereignisse bis zum Beginn des nächsten Aufzugs vorauserzählen. Sie sind eben so meisterhaft stilisirt, als die von dem Lauf der Begebenheiten oder dem momentanen Ausruhen der Stimmen bedingten Pausen in der Handlung, während welcher das Orchester selbständig eingreift.

Derartige Zwischenräume wurden sonst mit nichtssagenden banalen Ritornellen ausgefüllt. Wagner aber behandelt sie mit besonderer Aufmerksamkeit. Er läßt sie als integrirenden Theil des Dramas eine wichtige Stellung in demselben einnehmen. Solche Momente vervollständigen bei ihm die Physiognomie seiner Personen, welche sie gleichsam mit einer besonderen Atmosphäre ihrer vergeistigten Leidenschaften umgeben.

Dieses Mal nimmt das Orchester das Lied des Piloten:





und den Abschiedschor wieder auf:



Wir sehen den wackern Daland, umgeben von seinen Matrosen, dahinsegeln, froh der Beute, der kostbaren Kiste, die der Holländer auf sein Schiff hatte bringen lassen, und glücklich seiner Tochter einen Bräutigam zuzuführen. Wir folgen ihm, bis er den Hafen erreicht, worauf wir im raschen Übergange zu Senta versetzt werden, das Schnurren der Spinnräder und einige Refrainnoten des Gesanges hören, den die jungen Spinnerinnen anstimmen.

Ein nach skandinavischem Gebrauch getäfeltes, mit Modellen von Korvetten, Kuttern und Schonern, sowie mit kolorirten Seestücke darstellenden Kupferstichen geziertes Zimmer zeigt uns eine Gruppe junger Spinnerinnen.

Sie singen ein reizendes Lied mit obligater Begleitung der Spinnräder.

Senta nimmt nicht Theil daran. Tief sinnend, von schwermüthigen Gedanken erfüllt, läßt sie die Hände ruhen.

Ihre Amme, Mary, unterbricht den Chor, aber die jungen Mädchen singen ungestört ihre Kouplets weiter. Das Schnurren der Räder setzt sich mit einem anhaltenden Triller der Violinen, zu dem die zweiten Violinen mit allerliebsten rhythmischen Schelmereien auf den schlechten Takttheilen hinzutreten, so lange fort, bis die Singenden ungeduldig über Senta werden, die gedankenabwesend weder spinnt noch singt und gar nicht auf die Gegenwart der Gefährtinnen achtet, sondern mit unverwandtem Blicke nach einem jener illuminirten Bilder starrt, die ebenfalls fast in allen Seemannswohnungen zu finden sind und irgend eine Ballade, eine Volkssage verherrlichen. Das Senta's Aufmerksamkeit so gänzlich absorbirende Gemälde stellt den holländischen Kapitän dar, wie die Tradition sein getreues Andenken und sein lebendiges Bild bewahrt hat.

Mary schilt sie aus. Wie sie nur immer mit diesem unglückseligen Bilde sich beschäftigen könne, meint sie. Die Mädchen stimmen ein und spötteln über diese Liebhaberei Senta's und über die Eifersucht, die man von ihrem Verlobten, dem Jäger Erik, befürchten müsse. Hiedurch in ihrem Träumen gestört und unmuthig gemacht, fordert Senta die Amme auf, ihnen die Ballade vom holländischen Kapitän zu singen. Aber die Alte, von Senta's Schwärmerei unheimlich berührt, weist dieses Ansinnen mit Entsetzen von sich und spricht feierlich:

„Den fliegenden Holländer laßt in Ruh!“ —

Worte, zu welchen aus dem Orchester deutlich das Verdammungsmotiv ertönt.

„Wie oft doch hört' ich sie von dir!“ —,

erwidert Senta und um den Freundinnen die Spöttereien zu vergelten, deren Ziel ihr träumerischer Hang, ihre seltsame Sympathie für den unseligen Kapitän ist, und um ihre Rührung und ihr Mitleid für das Los des Unglücklichen, dessen sich niemand erbarmt und dessen Qualen ihr Herz so innig mitühlt, zu erwecken, singt sie nun selbst

die Ballade, die Mädchen ermahnend: wohl auf die Worte zu achten. Den Neugierigen scheint nichts gelegener zu kommen, als in ihrem großen Arbeitseifer gestört zu werden. Sie rücken näher zu Senta heran, um aufmerksam ein Lied zu hören, das alle kennen, das aber Senta so schön singt.

Das Lied beginnt mit seinem Refrain, dem Verdammungsmotiv, einer genauen Wiederholung der ersten Takte der Ouverture:



Das Orchester unterstützt Senta's Gesang mit einer volltönenden düsteren Begleitung.

(Ballade.)

„Johohoe! Johohoe! ꝛc.
Traft ihr das Schiff im Meere an
blutroth die Segel, schwarz der Mast?
Auf hohem Bord der bleiche Mann,
des Schiffes Herr, wacht ohne Rast.
Hui! — Wie saust der Wind! — Johohoe!
Hui! — Wie pfeift's im Tau! — Johohoe!
Hui! Wie ein Pfeil fliegt er hin,
ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'! — —
Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,
fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden! —
Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

Bei bösem Wind und Sturmes Wuth
umsegeln wollt' er einst ein Kap: —
er schwur und flucht' mit tollem Muth:
„„In Ewigkeit laß' ich nicht ab!""
Hui! — und Satan hört's — Johohoe!
Hui! — nahm ihn beim Wort — Johohoe!
Hui! — und verdammt zieht er nun
durch das Meer ohne Rast und Ruh'! — —
Doch daß der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden,
zeigt Gottes Engel an, wie sein Heil ihm einst kann werden.
Ach! könntest du, bleicher Seemann, es finden!

Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!"

Die Mädchen sind ergriffen und singen die letzten Zeilen mit. Doch Senta fährt mit wachsender Energie fort:

„Vor Anker alle sieben Jahr'
ein Weib zu frei'n geht er an's Land: —
er freite alle sieben Jahr',
noch nie ein treues Weib er fand. —
Hui! — „,die Segel auf!'" — Johohoe!
Hui! — „,den Anker los!'" — Johohoe!
Hui! — Falsche Lieb'! falsche Treu'!
Auf, in See, ohne Rast, ohne Ruh'!" — —

Von ihrer sich mehr und mehr steigernden Aufregung erschöpft, sinkt Senta halb ohnmächtig im Lehnstuhl zusammen. Die Mädchen, angesteckt von ihrer Bewegung, überkommt eine andächtige Rührung. Sie falten betend die Hände und singen den Schluß der Ballade pianissimo im Chor:

„Ach! wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen?
Wo triffst du sie, die bis in den Tod dir bliebe treu eigen?"

Kaum aber daß sie geendet, als Senta, wie von dem Rufe einer inneren Stimme aus ihrer Betäubung geweckt, sich plötzlich aufrichtet und mit dem aus der Peroration zur Ouverture uns bekannten, jetzt jedoch gesteigerten Rhythmus jener schon mehrmals vernommenen Phrase: „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden" (Notenbeispiel No. 3) in hohen durchdringenden Tönen die Worte ausruft:

„Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen:
durch mich sollst du das Heil erreichen!" —,

sich dann mit ausgebreiteten Armen nach dem Bilde wie nach einem lebenden Wesen wendet und auf dasselbe zustürzt.

Vor diesem mit ungeahnter Gewalt ausbrechenden Gefühl weichen alle entsetzt zurück; die Fiktion wird fast zur Wirklichkeit; die Mädchen beben vor Schrecken.

In demselben Augenblick tritt Erik ein, der junge Jäger und Verlobte Senta's, und verkündet die Ankunft des Vaters. Diese

Nachricht giebt den Gedanken eine andere Richtung und erfüllt alle Herzen mit Freude. Wie ein auffliegender Wachtelschwarm drängen sich die Mädchen, um der Mannschaft, unter der sich mancher Geliebte, mancher Bruder befindet, entgegenzueilen. Mary aber hält sie zurück und ermahnt sie, sich vor allen Dingen mit den Vorbereitungen des zu veranstaltenden Festmahls zu beschäftigen.

Die schmollende Ungeduld, mit welcher die Mädchen diese Ermahnung hinnehmen, veranlaßt einen kleinen lebhaften Chor, der, wenn auch nicht in so feinem Ton gehalten als das Spinnerlied, doch in Folge eines unwiderstehlichen Zuges von übersprudelnder Lustigkeit überall des Beifalls gewiß sein darf.

Als die Mädchen endlich lärmend davoneilen, hält Erik Senta zurück und stellt ihr dringlich die schmerzliche Ungeduld vor, mit welcher er den glücklichen Augenblick ihrer Vereinigung herbeisehnt, und verlangt von ihr, daß sie den Vater bitte, denselben festzusetzen und zu beschleunigen. Seine Rede ist voll der unruhigen Zärtlichkeit jener Herzen, welche sich mehr von Gegenliebe zu überzeugen suchen, als derselben gewiß sind, die irgend eine Lücke in den Hauptbedingungen ihrer Liebe finden und sich doch nicht gestehen wollen, daß ihnen die Fähigkeit fehlt sie auszufüllen.

Man erkennt sofort, daß Erik schon länger Senta's Liebe zu gleichmäßig findet, um ihre Seele für ganz von derselben eingenommen zu halten. Er sieht, daß sie die Einsamkeit dem Zusammensein mit ihm vorzieht, daß sie seine Liebe zu sehr wie ein Geschenk hinnimmt, als daß er sie für einen gegenseitigen Austausch nehmen könnte. Senta giebt ihm Anfangs ausweichende Antworten, wird aber dann über sein Drängen unwillig und wirft ihm Argwohn vor.

Wenn erst geheimer Unmuth sich in gereizten Anspielungen Luft macht, geht er leicht in bittere Äußerungen über. Erik, wie alle unbeholfenen Liebhaber, wird verstimmt, dann ungerecht, endlich heftig. Er wirft ihr ihre Vorliebe für die Ballade vor, daß sie dieselbe so oft singe, daß sie immer das Bild des fliegenden Holländers betrachte und überhaupt Mitleiden für den verdammten Kapitän empfinde. Er fühlt unklar — aber mit dem geschärften Sinn der Leidenschaft, welche die unbestimmte Gefahr wittert —

daß die Exaltation, wenn sie auch in diesem Augenblick nur eine Fiktion zum Gegenstand habe, doch die Anzeichen verborgen schlummernder Kräfte verrathe und leicht eines Tages, wie eine unterdrückte lebendige Quelle, sich plötzlich einen Weg bahnen und in sprudelnden Kaskaden dem unterirdischen Kerker entspringen könne, um in Regionen vorzudringen, die seinem eigenen schüchternen Wesen, dessen Natur nur die laue Temperatur eines dunkeln Daseins ertragen kann, unzugänglich sind. Statt theilnehmend sich der Bewegung ihrer erregten Phantasie anzuschließen, statt sich mit ihrer Sehnsucht zu identificiren und auf diese Weise Glück, Leben und Trost im Herzen zu verbreiten, benimmt er sich linkisch und linkischer, bis er zuletzt ernstlich ein Unrecht daraus macht, daß sie eine Legende, eine Fabel so lebhaft auf sich einwirken läßt.

Senta fühlt sich dadurch unangenehm in den zartesten Saiten ihres Herzens berührt und dabei in den innigsten angeborenen Trieben ihrer Seele beunruhigt. Erik hat sie in ihren geheimen Sympathien — dem verwundbarsten Punkte im Frauenherzen — verletzt und sie in all ihrem wirklichen und aufrichtigen Wohlwollen für ihn gekränkt. Diese Vorwürfe kann sie nicht länger sanftmüthig ertragen; ihre willfährige Stimmung nimmt die Färbung des Widerstandes an, ihre Ungeduld wird zum Unwillen. Noch einige ähnliche Minuten und ihre Liebe hat sich in Abneigung verwandelt. Nicht ohne Stolz fragt sie ihn:

„Soll mich des Ärmsten Schreckenslos nicht rühren?“

Erik verleugnet auch hier den blöden Eigensinn nicht, der den Männern in solchen Scharmützeln eigen ist, während Frauen immer Flügel haben, um den sicherst treffenden Kugeln zu entrinnen, oder auch es verstehen, sich wie in Igelstacheln vor dem Ergreifen auf der That zusammenzurollen. Ja, ja — wer hat es nicht erfahren?! — ihnen fehlt es nie an Pfeilen, die auf immer bleiben und bluten, an Nadeln die im verrätherischen Kuß verwunden, an Pelotonfeuern höhnischen Auflachens, das uns verwirrt und bestürzt macht, noch ehe wir wissen: warum? — ihnen fehlt es nie an feierlichen Betheuerungen, die wie Sturmglocken ertönen, auch ohne daß man an ihrem Strange zieht, an jener Eidechsenbeweglichkeit, mit der sie zu

entschlüpfen wissen, wenn man glaubt sie in der Hand zu halten, an jener strategischen Geschicklichkeit, den Gegner von allen Seiten zu cerniren oder wie aus einem Hinterhalt schlangenartig ihr Opfer zu belauern, um es dann mit einem Sprunge tausendfältig umstrickt zu halten! Wehe denen, die einen Krieg mit Frauen anfangen, ohne ihre zahlreichen Arsenale voll defensiver und besonders offensiver Waffen zu bedenken — der Waffen, die sie hinter den Zinnen ihrer Schwäche, hinter den Zugbrücken ihrer Unwissenheit, hinter den Bastionen ihrer Empfindlichkeit, die sich wieder hinter den hohen Mauern ihrer Würde und ihres Gutdünkens verschanzt, hinter der willkürlichen Verweigerung ihres Wohlwollens, ihrer Zärtlichkeit und Gunst verbergen! Wehe dem, der sich unbesonnen in einen Streit mit jenen Wesen einläßt, die bald geistvoll bald absurd, bald gut dann böse, bald sublim bald grausam sind und in dem Moment über alle Vortheile gebieten, in dem man versucht sie ihrer Unabhängigkeit zu berauben! Denn mit dem Geiste des Widerspruchs begabt wissen sie immer — sei es durch Zauber oder durch Divination — an anderen Fehler zu entdecken, wobei es ihnen fast stets schwer wird sich selbst solche beizulegen.

Wehe also dem armen Erik, der so schwerfällig in einem Harnisch von Vernunftgründen sich bewegt und doch sich einbildet, einer Frau mit seinen Vernunftgründen nahe kommen zu können! Er merkt nicht, daß ihm seine eigene unzeitige Bewaffnung hinderlich ist, daß seine Lanze gleich einem Rohr an seidenen Brustspitzen, die festeren Widerstand als ein Ringpanzer leisten, zerbricht, daß seine Hellebardenschläge nur die Luft spalten und seine Hand ermüden: ein einziger Blick paralysirt die Schwere seiner Keule! Armer Erik, man bedauert ihn! Aber . . . wie viele Eriks hat man dann nicht in der Welt zu bedauern!

„*Mein* Leiden, Senta, rührt es dich nicht mehr?“—,

ruft er mit einer wunderbaren Naivetät aus.

Diese Frage ist so recht der Natur abgelauscht! Hier zeigt sich die Bornirtheit des egoistisch verliebten Mannes in ihrer ganzen Ausdehnung — eine Bornirtheit, welche die zarte Schonung für das ge-

heimnisvolle Übermaß weiblicher Einbildungskraft, dessen keuschem Schweigen kein Mann zu nahe treten sollte, unbeachtet läßt. Erik ist unklug genug, an die treulose Wage weiblichen Urtheils zu rühren, die nicht nach zweierlei Maß und Gewicht — nein, nach hundert Maßen und hundert Gewichten wägt: an den Vergleich. In demselben Augenblick wird auch sein Mangel an Erfahrung durch einen jener Stiche bestraft, den diese Engel, wie die Vipern, immer kampffähig bereit halten.

„O! prahle nicht! was kann dein Leiden sein?" —,

erwidert ihm Senta mit dem Ernst, mit der tiefen und wahren Tragik der Leidenschaft, welche selbst die Geistesgegenwart eines Mannes von Welt außer Fassung bringt und ihm das kalte Blut raubt, dessen er zum Spotte bedarf. Wie kann Erik auch mit der phantastischen Erhabenheit des holländischen Kapitäns rivalisiren? Welche Verdienste kann er im Vergleich zu den Leiden eines Verwünschten aufweisen? Was ist auch ein hübscher Mensch, ein zärtlich Liebender, ein renommirter Jäger, ein gutmüthiger Gesell gegenüber der unseligen Größe eines von der Rache des höchsten Geschickes Verfolgten?

Erik hätte besser gethan Senta ruhig ihre Ballade singen, ruhig das Bild betrachten, ruhig und harmlos schwärmen zu lassen — dafür hätte sie ihm wenigstens Dank gewußt. Jetzt aber mit einer Heftigkeit, an welcher jene süßen Geschöpfe, in deren Tugendregister nicht immer Rücksicht, Schonung, ja selbst nicht immer Wahrheit verzeichnet stehen, selten Mangel leiden, führt Senta Erik vor das Portrait, um ihn die Wonne des Vergleichs kosten zu lassen, den er selbst provocirt hatte, vergessend, daß in solchen Fällen der ganze Katalog von Gründen, welche der Mann für sich anführen zu können glaubt, als Geburt, Stand, Talent, Antecedentien der Liebe, theure Pfänder, heilige Schwüre u. s. w., gegen ihn sei und sich im Geiste der Geliebten unmittelbar gegen ihn wenden würde. Und wäre es ihm in den Sinn gekommen, seinen Fehler damit zu krönen, daß er versucht hätte leise anzudeuten: er könne doch unmöglich bedauern weder ein Verwünschter noch ein ewig Verfolgter und Umherschwei-

fender zu sein, so ist die Geliebte ihm doch auf alle Zeit verloren! Diese Brutalität giebt ihm den letzten Gnadenstoß, in ihren Augen würde er nur noch ein Monstrum an Gefühllosigkeit, ein kalter Materialist, ein abscheulicher Epikuräer sein!

„Was kann Dein Leiden sein?" sagt Senta in dumpfem Unmuth.

„Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram,
mit dem herab auf mich er sieht?
Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
wie schneidend Weh durch's Herz mir zieht!"

Und als wolle es brechen, bedeckt sie ihr zuckend schlagendes Herz mit den zitternden Händen. Erik aber ruft aus:

„Weh' mir! Es mahnt mich ein unsel'ger Traum!
Gott schütze dich! Satan hat dich umgarnt!"

Ermattet von der Aufregung, müde seiner müßigen Quälereien, vielleicht auch um der Erzählung des Traumes besser lauschen zu können, läßt sich Senta auf den Lehnstuhl nieder und schließt, um den leibhaftigen Erik nicht länger ansehen zu müssen, dagegen aber den Gegenstand seiner Eifersucht, den Holländer, vor ihre Seele zu zaubern, die Augen. Das Haupt nachlässig zurückgeworfen, die Arme niederhängend und in zusammengesunkener Haltung — gleich jemandem, der einer lästigen Gegenwart müde ist — leiht sie Anfangs Erik's Worten wenig Aufmerksamkeit. Nach und nach scheint sie in Schlummer zu versinken, doch aber das Gesagte dabei deutlich zu vernehmen. Ihre Gebärden begleiten während ihres hellsehenden Schlafs die Erzählung und bald greift ihr eigenes Wort dem seinen vor. Die Vision giebt sich kund und in dem norwegischen Mädchen machen sich die magnetischen Kräfte, das sibyllinische Gesicht, das Swedenborg'sche Geistersehen geltend. Das verwünschte Schiff und sein Kapitän sind für sie keine Fiktion mehr. Sie hört und sieht sie; sie weiß, wo sie sind; sie fühlt ihre Bewegungen, ihr Kommen; sie sieht in ihrer Ekstase den Vater mit dem bleichen Manne, ganz wie Erik es erzählt. Er hatte geträumt, daß beide ankamen, daß sie ihnen entgegeneilte und vor dem Holländer niedersank, der sie aufhob und leidenschaftlich umarmte.

„Und dann?“ fragt sie mit glühenden Wangen und seligem Lächeln um die Lippen sich halb aufrichtend.

„„Und dann““, entgegnet Erik voll Entsetzen, „„sah ich aufs Meer euch fliehen! . . .““

Bei diesen Worten richtet sich Senta gerade und hoch auf, ihre Augen sind starr und weit geöffnet; die glühenden Wangen werden fahl und bleich. Und die Hand ausstreckend, ruft sie in tiefem prophetisch klingendem Tone:

„Er sucht mich auf! Ich muß ihn seh'n!
Mit ihm muß ich zu Grunde geh'n!“ —

Erik, voll Schrecken, als stünde er vor einem Anfalle des Wahnsinns, ringt die Hände und stößt schluchzend die Worte hervor:

„Entsetzlich! Ha, mir wird es klar!
Sie ist dahin! Mein Traum sprach wahr!“

und stürzt von Grauen ergriffen zum Zimmer hinaus.

Die allein gebliebene Senta wendet sich voll Anmuth zu dem Portrait, als könne dieses das liebevolle Spiel ihrer Gesten verstehen. Die Arme ausbreitend nähert sie sich ihm mit Blicken einer unendlichen Liebe und, während das Orchester in leisen Ansätzen das Verdammungsmotiv intonirt, singt sie mezza voce, die Frage wie an sich selbst richtend, den Refrain ihrer Ballade:

„Ach wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden . . .“

Während sie noch in Betrachtung des Konterfeis eines unbekannten Geliebten, in seufzender Klage über sein Los dasteht, öffnet sich die Thür und zeigt in ihrem Rahmen den Kapitän. Ganz dem Bilde ähnlich scheint er eines jener Portraits großer Meister, die von hoher Wand herniederblickend in verwittertem Goldrahmen stolz und schweigend die Jahrhunderte vorüberziehen sehen, ohne daß diese ihr Antlitz mit einer Falte vermehren oder ihr Kleid mit einem Atome von Staub belegen können. Es braucht keines hohen Grades von Furcht, um bei dem plötzlichen Erscheinen dieses lebendig gewordenen van Dyk, dieses unbeweglichen bleichen Gespenstes, einen Schauer zu empfinden. Als Senta beim Geräusch der Thüre sich umwendet und ihn erblickt, stößt sie einen Schrei aus, von Entsetzen ihr entrissen,

Entsetzen verbreitend. Dann verharrt sie wie versteinert in ihrer Stellung und betrachtet ihn erschrockenen, aber kühnen und festen Blickes, als wollte sie ihren Muth sammeln, dieser Erscheinung zu folgen, wohin es auch sei — ihr zu folgen bis in den Tod.

So steht sie gleich einer Bildsäule, stumm und ausdrucksvoll, zitternd und gebannt. Ihre Stimme scheint plötzlich erstorben, während wie aus einer Welt der Trauer und der Schmerzen stammend das Verdammungsmotiv erklingt.

Nach einigen Momenten stummen Verharrens gleitet der Holländer wie ein Schatten ohne Ausdruck und Bewegung nach dem Vordergrund. Dabei verliert er Senta nicht aus den Augen, die unbeweglich auf sie gerichtet sind. Daland folgt ihm erstaunt über das Erstaunen der Tochter und fragt sie, warum sie ihm nicht entgegeneile. Nun erst umarmt sie den Vater, doch ohne den Blick von dem seltsamen Fremdling zu wenden, dessen Antlitz sie unruhig und beständig beobachtet. Auf ihre Frage, wer er sei, antwortet Daland, daß er, im Besitz unermeßlicher Reichthümer, verbannt in der Fremde umherirre und bei ihnen eine neue Heimat zu finden hoffe.

„Wird es dich verdrießen?“ setzt er mit einem Anflug von Stichelei hinzu. Senta, ihren Blick tief in das Auge des geheimnisvollen Gastes senkend, beugt leise und lieblich das Haupt. Daland aber, mit schlecht verhehlter Befriedigung und so recht in voller Entfaltung eines wohlbegründeten Selbstgefallens, wendet sich nun zu dem reichen Gaste, um sich an der Bewunderung, welche er Senta's Schönheit zu zollen scheint und durch welche sich nach seinem Ermessen der Handel vollständig ausgleicht, zu weiden.

„Gesteht, sie zieret ihr Geschlecht! —,

sagt er dem Brautwerber, der nun ernst und bejahend gleichfalls das Haupt neigt. Da das vor ihm stehende Paar wenig Miene macht ihn zu unterstützen, hält sich Daland für verpflichtet die Kosten der Unterhaltung allein zu tragen und bemüht sich beide durch vertrauliche Mittheilungen einander näher zu bringen. Er kündet seiner Tochter an, daß er diesem hohen Verbannten schon ihre Hand zugesagt habe. Ohne eine andere Erwiderung als die einer melan-

cholisch bejahenden Geste deutet Senta wie belehrt durch Inspiration an, daß sie fühle, ihr Vater selbst habe ihr Verderben, in das sie aus freiem Antrieb willige, herbeigeführt. Dieser zeigt ihr einige Schmuckkästchen, doch wendet sie nicht einmal den Kopf, um sie, wenn auch flüchtig, anzusehen. Als beide Verlobte beharrlich schweigen, fragt sich endlich Daland mit einfältiger Schlauheit, ob er nicht am Ende hier überflüssig und es besser sei, die beiden ungestört einander kennen lernen zu lassen — ein Einfall, den er ganz vortrefflich findet. Doch wendet er sich, ehe er geht, noch zu seinem Gaste, um ihm die folgenden Worte zuzuflüstern, von deren ernster Bedeutung er keine Ahnung hat, obwohl sie scharf in die Handlung eingreifen:

„Glaubt mir: wie schön, so ist sie treu!“

Ihm sind dieselben nur ein neues Lockmittel für den reichen Freier, falls der bizarre Empfang ihn zurückgeschreckt haben sollte.

Das lange Duett zwischen Senta und ihrem bleichen Geliebten füllt die zweite Hälfte des Aufzugs aus und bildet den Kulminationspunkt des Ganzen.

In dem Gefühls- und Wortaustausch der beiden außergewöhnlichen Wesen koncentrirt sich das Interesse dieses idealen Dramas, dieser in den höchsten und tiefsten Regionen der Seele gehaltenen Tragödie. Ein Überströmen egoistischen Stolzes hatte den einen zum Sturz gebracht: nur durch ein Überströmen aufopfernder Liebe des anderen kann jener wieder emporgerichtet werden. Er hat sich zu sehr mit dem Schmerz, der ihm zum zweiten Selbst geworden ist, identificirt, als daß sein eigenes Leiden eine selbstkräftige Erlösungsfähigkeit hätte bewahren können. Senta weiß nichts von der Folter solcher Schmerzen: sie ist sich nur deren erlösender Kraft bewußt. Beide aber sind gleich durchdrungen von göttlichem Feuer, aus welchem die Flamme der Liebe zu unvergänglich glühender Aureole emporschlägt.

Wir sind hier zum leidenschaftlichsten, erhabensten Momente des ganzen Werkes gelangt. Der Holländer faßt leise an die Stirn, als suche er seine Gedanken vor der Erscheinung dieses schönen,

reinen Weibes, das in eine Verbindung mit ihm in so seltsamer Weise eingewilligt hat, zu sammeln, als wolle er sich überzeugen, daß sie, deren durchdringender Blick bewußtes Handeln erkennen läßt, kein todtes Bild seiner Phantasie, keine Fata Morgana seiner fieberhaften Hoffnungen sei, die gegen seinen Willen nach jeder abgelaufenen Frist von neuem wieder aufleben. Bei der Bewegung seiner Hand fällt von seinem Haupte der schwarze Federhut, dessen Agraffe an den mysteriösen Karfunkel erinnert, mit welchem die Sage den Höllenfürsten ziert, so oft er zur Erde kommend ritterliche Gestalt annimmt.

Es ist dieses sein erstes Lebenszeichen. Bis jetzt hatte er starr und bewegungslos, wie ein aus dem Grabe Heraufbeschworener, dagestanden. Jetzt erst scheint ein menschlicher Zug ihn zur Bewegung zu bringen; nicht länger leuchten seine Augen wie brennende Kohlen unter dem breiten Rande des Hutes hervor; um seine bleichen Schläfe quillt reichlockiges braunes Haupthaar, nach der liebkosenden Hand eines Weibes verlangend. Das Mienenspiel des sich aufhellenden Gesichtes läßt die Furcht verschwinden und erweckt Interesse. Doch Senta bleibt wie in einem Zustande der Starrsucht mit unbeweglichem Auge vor ihm stehen, und aus dem Orchester steigt das Verdammungsmotiv empor, wie der Geist eines schon zu ewiger Pein Verurtheilten, der, um ein neues Verdikt, eine Umwandlung seiner Strafe zu erfahren, aus dem Grabe gerufen wird. Zwei Fagotte stimmen den Rhythmus desselben an, drei Paukenschläge endigen ihn.

Noch immer entspinnt sich kein Zwiegespräch nach diesem langen Schweigen. Leise reden beide zu sich selbst in dem Gefühl ängstlicher Überraschung, das sie bei der plötzlichen, unerwarteten und unglaublichen Verwirklichung einer geheimen Ahnung überkommt. So hören wir Anfangs zwei gleichzeitige Monologe. Der Holländer beginnt:

„Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten
spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
wie ich's geträumt seit langen Ewigkeiten,
vor meinen Augen seh' ich's hier. —
Die düst're Gluth, die hier ich fühle brennen,
sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?

Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil.
Würd' es durch solchen Engel mir zu theil!"

Er bleibt, ergriffen von der Furcht von seinem Geschick aufs neue und um so schmerzlicher getäuscht zu werden, als sein Herz schon von bewundernder Liebe erfüllt ist, mißtrauisch in sich gekehrt. Senta dagegen, fortwährend in seinen Anblick versenkt, gedenkt der vielen Thränen, die sie um seine Qualen geweint, der heißen Gebete, mit denen sie zu Gott gefleht zu seiner Rettung auserwählt zu sein. So in ekstatischem Schwelgen haben Märtyrer innerlich die Akte des Glaubens erneut, wenn die Stunde der Leiden, wenn der heißersehnte letzte Augenblick herannahte, in welchem sie in einem höchsten Aufschwung alle Kraft, alle Begeisterung vereinigten.

Auffallend ist hier die im Orchester beobachtete Mäßigung im Kolorit. Es scheint, als vermöchte oder wagte dasselbe es nicht, den herrlichen Gestalten der beiden Liebenden auch nur einen ausführenden Strich hinzuzufügen. Nur die Hörner lassen ein lebhaft unruhiges Pulsiren vernehmen, dem wir wie dem ungestümen Schlag zweier Herzen lauschen. Die Phrasen sind breit und langathmig. Es giebt wenig ähnliche Beispiele eines solchen langsam majestätischen Hinströmens der Melodie. Wir möchten sagen, daß aus diesem Doppelmonolog gegenseitigen Schauens und Erkennens der beiden Liebenden sich eine Atmosphäre löst, von welcher jedes Atom magnetische Anziehungskraft in sich birgt und uns wie ein unwiderstehlicher Luftstrom zu einer Höhe voll elektrischen Dufts und liebeathmenden Weihrauchs hinaufhebt, bis in stufenweiser Verklärung unser ganzes Wesen mit allen seinen Sinnen von der leuchtenden Klarheit harmonischer Lichtschwingungen getragen zu den in das endlose Blau des Himmels tauchenden Gipfeln gelangt, auf welchen diese beiden Seelen sich begegnen.

Nun endlich nähert sich der Holländer der jungen Norwegerin, sie fragend, ob sie das Wort ihres Vaters erfüllen, ob sie ihm das Heil gewinnen und seinen Leiden ein Ende bereiten wolle? Mit dem Freimuth eines großen Charakters verschmäht er jede Verstellung. Er bedarf nicht der Versicherung ihres Mundes, daß sie die Wahrheit wisse. Ihr stummes Prüfen, ihr barmherziges Auge überzeugten

ihn längst, daß dieses Mal nicht ein naives Mädchen, sondern ein höheres Wesen vor ihm stehe. Darum redet er sie sogleich in der diesem angehörigen Sprache an.

Mit jenem weiblichen Zartgefühl, dessen holdselige Anmuth bei edlen Frauen einen schroffen Gegensatz zu der prahlerischen Neugier bornirter Weiber bildet, vermeidet Senta eine offene Aussprache des Geheimnisses und läßt ihr Wissen desselben verschleiert:

„Wer du auch sei'st und welches das Verderben,
dem grausam dich dein Schicksal konnte weih'n, —
was auch das Los, das ich mir sollt' erwerben:
Gehorsam werd' ich stets dem Vater sein!"

Bei den letzten, einem unwiderruflichen Gelübde ähnlich ausgesprochenen Worten Senta's werden die Rhythmen des Hornes drängender, als verdoppelten sich Senta's Herzschläge in diesem über Leben und Tod entscheidenden Augenblick. Wie in bergenden Mantel hüllt sie die keusche Gluth rasch erblühter Liebe in kindlichen Gehorsam. — Dieser Zug erinnert an die Antike, an Penelopens Antwort auf des Vaters Frage, ob sie das elterliche Haus verlassen und Ulysses als Gattin folgen wolle: sie schweigt und verbirgt ihr Antlitz hinter dem Schleier.

„So unbedingt — wie? — könnte dich durchdringen
für meine Leiden tiefstes Mitgefühl?"

ruft mit wachsender Innigkeit der Holländer aus.

Senta's Erwiderung auf diese beängstigte Frage scheint, wenn sie leise wie im Selbstgespräch vor sich hinsingt:

„O, welche Leiden! Könnt' ich Trost dir bringen!" —,

weniger die Antwort einer Liebenden als das Erforschen des eigenen Herzens, ein Prüfen der Kraft zu ihrer Mission.

Der Unselige hat es gehört, hat es verstanden. Er spricht nicht von einer Liebe, wie sie andere für sie empfinden konnten: niederknieend grüßt er sie als eine Botin des Himmels und beide singen zugleich:

„O, wenn Erlösung mir zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch diese sei's!" —
„O, wenn Erlösung ihm zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch mich nur sei's!" —

Höchste Formel eines Gefühls, dessen Erhabenheit durch eine unendliche Kluft den Niederungen entrückt ist, in welchen die Komödien und Possen der Liebe aufgeführt werden und auch nicht die leiseste Ahnung von dem Dasein ihrer Tragödien, ihrer heroischen Epopöen und ewigen Apotheose vorhanden ist! Höchste Formel eines so absoluten und unbeschränkten Gefühls, daß es sich jedes Element assimilirt, von Gegensätzen lebt und Leiden in Freuden, Aufopferung in Wonne, Entsagung in Fülle des Besitzes, Erniedrigung in Triumph, Tod in Leben, Zeit in Unsterblichkeit, Dunkel in Licht, Verdammnis in Seligkeit verwandelt!

Doch zu stolz eine solche Gabe anzunehmen, ein solches Geschenk zu empfangen, solches Opfer zu vollziehen, um solches Pfand seine Seligkeit einzulösen, in solchem Blute sich zu reinigen, in solchen Thränen sich zu baden, solche Unschuld zu gefährden, eine solche Seele zu verderben erhebt sich der Holländer und, indem er jene Gesangesklage aus der Ouverture anstimmt, die er dort den Morgenwinden anvertraut und als sein Fuß den gastlichen Boden Skandinaviens betrat wiederholt hatte (Notenbeispiel Nr. 17), schildert er ihr die ganzen Schrecken des grausamen Geschickes, dem sie im Glanz der Jugend mit ihm verbunden anheimfallen würde, sucht er sie zurückzuhalten von so schwerem Los und empfindet so den ersten Trost in dem süßen Bewußtsein, mit gleicher Großmuth, gleicher Bereitwilligkeit für ihr Glück seinem Heil zu entsagen. Mit der triumphirenden Energie der Empfindung, mit der Festigkeit des Glaubens und dem Enthusiasmus für eine freierwählte Vokation antwortet Senta und aus ihrer Erwiderung klingt alle Beseelung eines Herzens, in welchem Tugend und Leidenschaft, Liebe zur Pflicht und Pflicht der Liebe sich zu einem glühenden Aufschwung vereinigen:

„Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten:
sei drum getrost, unsel'ger Mann!
Laß über die das Schicksal richten,
die seinem Spruche trotzen kann!
In meines Herzens höchster Reine
kenn' ich der Treue Hochgebot —
Wem ich sie weih', schenk' ich die eine:
Die Treue bis zum Tod!"

Eine melodische Deklamation von zugleich kräftigem und zartem Charakter — kräftig wie ein klarer, seiner Stärke sich bewußter Wille, zart wie der Duft eines plötzlich ergossenen Balsams — erhöht die poetische Schönheit dieser acht Verse. Die begleitenden Blasinstrumente überlassen dem Wort den Ausdruck des Muthes, welchen sie gleichsam mit einer Atmosphäre unendlicher Liebe umgeben, als wollte die Jungfrau das Leid ihres Heldenmuthes, ihrer Aufopferung allein tragen und uns allen, wie ein hohes Geschenk, den Genuß ihrer Betrachtung überlassen. Nur zweimal drängen sich die ersten Violinen in ihre Antwort und zwar mit einer der Melopoë des Holländers entnommenen Figur:



welche dadurch, daß sie auf demselben Akkord wie dort, nur durch eine eurhythmische Bewegung nach Dur versetzt eintritt, wie ein Lächeln des Glückes auf denselben Lippen schimmert, die erst so schmerzlich gezuckt, wie ein Strahl der Freude in Augen, die unter den Gestirnen aller Zonen längst verglüht.

Nun vereinigen sich in seligem Umfassen, welches das Dasein zweier Seelen auf ewig verknüpft, die beiden Stimmen zu einem Zwiegesang voll bebender Aufregung. Die Sonne der Leidenschaft strahlt aus ihrem Zenith in das dichte Dunkel der Verzweiflung, tödtet die nächtigen Drachen des Unglücks, belebt die Öden der Hoffnungslosigkeit und löst allen Schein gegenseitiger Unsicherheit in sichere Gewißheit auf. Unter ihrem hellen Strahl sprossen alle Hoffnungsblüthen, Nachtigallensang verkündet die schwindende Zeit, eine neue Morgenröthe breitet sich über jeden Augenblick und heilend und vernarbend quillt ein wunderbar phosphorescirender Strom über alle Wunden des Daseins.

„Hier habe Heimath er gefunden,
hier ruh' sein Schiff in sich'rem Port!" —,

ruft Senta aus. Diesem lebhaften Überströmen ihrer heroischen Liebe und überwältigenden Hingebung folgt augenblicklich ein Gebet um den Beistand des Himmels. Mit der Demuth einer Magd des Herrn, welche höherem Befehl als dem Impuls liebenden Verlangens gehorcht, bewahrt sie die nur im Entsagen ihre Befriedigung findende fromme Bescheidenheit heiliger Entschlüsse. Aus den Worten:

„Allmächtiger! was mich hoch erhebet,
laß es die Kraft der Treue sein!" —,

tönt eine ruhige, dem festen Willen ihre Mission bis an das Ende zu erfüllen entspringende Klarheit, ein volles Bewußtsein von der Heiligkeit dieser Mission und deren schwerer Lösung. Angesichts dieser so eingeborenen Tugend, dieses freiwilligen Liebeszeugnisses durchströmt den Holländer neues Leben, neue Kraft zum Kampfe gegen finstere Gewalten. Und mit aller Heftigkeit des höchsten Paroxysmus, mit einem an Wahnwitz grenzenden Dankgefühl, in einem Taumel der Liebe preßt er Senta an sein Herz. Wie befreit von schwerem Alpdruck und als athme er in höheren Luftschichten, hebt sich seine Brust leichter, in seine hohlen Wangen kehrt das Blut zurück, der erstorbene Blick leuchtet aufs neue, und durch die erstarrten Hände und fröstelnden Glieder strömt die Gluth der Freude. Beide lieben! Die Strenge des Geschickes hat keine Schrecken mehr für sie. Sie sind beglückt!

Es giebt hienieden Wonnen — übermenschliche Wonnen. Kein Wort kann sie nennen. Von Engeln des Himmels beschirmend umschwebt, können nur diese ungeblendet von ihrem Taborglanz an ihrem Anblick sich weiden. Dem irdischen Blick durch umhüllende Wolken entzogen vermag sie nur die Kunst durch ihre Geweihten sie zu offenbaren.

Anfangs will es scheinen, als enthielte dieses sich auf vierhundert Takte erstreckende Duett ermüdende Längen. Wer aber hört, um zu verstehen und zu erfassen, nicht um nur zu hören, ohne begreifen zu wollen, wird hier kein Entwickelungsmoment überflüssig

finden und unmöglich gegenüber dieser Kundgebung von Gefühlen kalt bleiben können, die Anfangs zurückhaltend und unbeweglich, dann scheu und verzagt, endlich immer glühender, lebendiger und intensiver alles in ihren magischen Kreis hineinziehen. Diese Scene führt uns so tief in die schmerzensreiche Exaltation der Liebenden, in das übergroße Glück der Geliebten, daß selbst die geringste Kürzung der Einheit des Ganzen entschiedenen Eintrag thun müßte.

In diesem Duett erblicken wir das Seitenstück zu dem großen Duett im dritten Akt des „Lohengrin". Beide Scenen mit ihrem von den verschiedenen Gefühlssituationen bedingten Anderssein stehen bis jetzt als Bühnenstücke einzig da, sowohl was die Darstellung der Liebe, ihrer hochgehendsten Bestrebungen und reinsten Begeisterung betrifft, als auch hinsichtlich der formellen Gestaltung der Phrasen, die wie auf weit ausgebreitetem Zaubermantel uns Sphäre um Sphäre in ferne Räume tragen und in deren feierlichen Rhythmen die feinste geläuterte Essenz der Leidenschaft tropfenweis dem Herzen zu entrinnen scheint.

Nur die Rollen sind in beiden Scenen getauscht. Hier wird die vom Manne begangene Sünde des Stolzes durch das erlösende Opfer des Weibes gesühnt. Sie vollbringt dieses Opfer ohne fremde Einmischung aus eigener Kraft, aus eigenem energischen Willen. Dort zerstört die Schwachheit des Weibes allen Zauber männlicher Tugend. Hier wie dort liegt das Geschick des Mannes in Frauenhand. Von ihr hängt er ab, bei ihr steht es, ihn für immer zu beglücken oder mit ewiger Trauer zu erfüllen.

Je mehr man in die Fiktionen Wagner's eindringt, um so mehr ist man versucht, sie einen dramatisirten Kultus jenes „Ewig-Weiblichen" in allen seinen Formen zu nennen, mit welchem Goethe wie mit einem Schlußsteine den gigantischen Bau seines „Faust" vollendet hat. Bei dem einen wie bei dem anderen, bei Wagner wie bei Goethe, ist es das Weib, von der Natur als herrlichste Blüthe des Gefühls geschaffen, das den Mann, in welchem die That als Frucht des Gedankens reift, reinigt und heiligt. Das Weib wird so das dritte, das ausgleichende Glied in der Natur des Mannes, das lösende Agens seiner vollkommenen Harmonie, die

unentbehrliche Mittlerin seines Sieges, seiner Befreiung. Ihr Verlangen nach Hingabe, nur stillbar durch das Verlangen des Mannes nach Besitz, ihre sühnungsmächtige Gabe zu lieben ergänzen und füllen die Lücken in der Liebesfähigkeit des Mannes aus. Das aus höchster Liebe entspringende Opfer des weiblichen Herzens löst alle Dissonanzen im Dasein des Mannes; es übermittelt ihm das versöhnende Element und macht ihn durch das zarte geheime Band, mit welchem das Gefühl den Gedanken und die That verknüpft, theilhaftig am inneren Glück. Weigert sie aber das Opfer der Selbstentsagung, unter welcher Form dieses ihr auch immer erscheinen möge, so versagt sie dem Manne den volltönenden Akkord, in dessen Klange allein er seines ganzen Wesens genießend sich bewußt wird; überläßt sie ihn den Konflikten, welche dem nie endenden Begehren seines Geistes und seinem Thatverlangen entspringen, ohne die Möglichkeit, diese durch die Erfüllung des tiefen Bedürfnisses seines Herzens je zur Ruhe zu bringen, — so überläßt sie ihn dem Unglück, der Unseligkeit.

Welcher Poet könnte dieses hohe Mysterium mit tieferem Instinkt erfassen, als Wagner es gethan? Er verpflanzte die Entfaltung der Liebe in die duftigsten Regionen und dehnte ihre Perspektive aus von der Zeit in die Unendlichkeit. Wer hat beredter als er das Entzücken, das Jubiliren, die frohlockende Seligkeit zweier vereinter Herzen — wer mächtiger als er den tiefen, unheilbaren Schmerz der Liebe zum Ausdruck gebracht? Wer hat das weibliche Element der menschlichen Natur edler verherrlicht? wer zwingender unser Haupt vor kaum erblühten, mit Waffen des Geistes und des Heldenmuthes gerüsteten Jungfrauen gebeugt? Wer sang voller als er die Leidenschaft, deren Taumel er veredelnd verschönt, deren Ekstase er zu den Vorhallen des Himmels hebt? Wer hat besser als er gezeigt, daß es nur feinen männlichen Organisationen gegeben ist, den Luftglanz in diesem Allerheiligsten zu ertragen, dessen Glorie der Blindheit roher, ohnmächtiger Naturen verhüllt ist? Wenn Wagner das Weib darstellt als den nöthigen Mittler zwischen dem begrenzten, oft verdunkelten Gedanken, der eingeengten, oft mißleiteten Thatkraft des Mannes und seinem souve-

ränen Bedürfnis nach einem unendlichen, absoluten Gefühl — einem Gefühl, das mit dem Gedanken in ihm erblüht, mit der Thatkraft in ihm wächst: so bezeugt er, daß das Bedürfnis dieses dritten Princips in den gedankenbegabtesten und in den thatkräftigsten Menschen — wie ersteren Goethe, letzteren Byron dargestellt hat — am fühlbarsten hervortritt. Und wenn er das Weib als den unentbehrlichen Weg des Mannes zu seinem Heil verherrlicht, so läßt er diesen selbst darum nicht in träger Unthätigkeit verharren, da das Heil ja nur durch Liebe um Liebe zu erringen ist.

Wir bedauern, daß der zweite Akt des Drama nicht mit der Liebesscene schließt. Der Vorhang sollte mit den letzten Tönen des Duetts fallen. Das Gefühl des Hörers ist während desselben zu lange in seltene und erhabene Gefühlstonalitäten gebannt, als daß ihn nicht mit dem Eintritt Daland's, Mary's und der Freundinnen Senta's ein gewisses banales C-dur-Gefühl unangenehm beschleichen sollte. Daß Senta offen vor allen ihre Hand in die des Holländers legt, kann dem Ganzen nach dem Vorhergegangenen keine Steigerung mehr bringen. Wenn auch nur vorübergehend, hinterläßt dieser Abschluß dennoch einen störenden Eindruck.

V.

Die Orchestereinleitung des dritten Aktes beginnt mit dem Schlußsatz des Liebesduetts:





Dem Ausruf Senta's, welcher ihrem Gebet um die Hilfe des Höchsten vorangegangen war:

„Was ist's das mächtig in mir lebet?" —,

und der Parallele des Holländers:

„Du Stern des Unheils sollst erblassen . . ."



folgt die seit der Ouverture oft wiederholte Stelle der Ballade:

„Ach! könntest du, bleicher Seemann, sie finden!"

(Notenbeispiel Nr. 9). Ein sinnreicher Übergang führt zu dem Motiv des bei der Abfahrt des Kauffahrers im ersten Akt gesungenen Matrosenliedes. Wie eine schon in der Vorstellung sich nahende Freude verkündeten seine heiter-kräftigen Rhythmen die Lustbarkeiten, die nun bei dem dritten Aufzug des Vorhanges sich verwirklichen sollen.

Die Scene zeigt den Hafen. Neben Daland's Schiff liegt das des Holländers geankert. Das erstere ist festlich geschmückt, mit Wimpeln behangen. Guirlanden leuchtender Blumen gleich schim-

mert die Menge der bunten zwischen Masten und Raenstangen aufgehangenen Lampen, welche in zierlichen Gewinden das Takelwerk zu durchflechten scheinen. Die Mannschaft zecht und tanzt am Lande und thut sich gütlich nach Brauch des Seemanns, wenn er müde der Entbehrungen einer langen Fahrt sich unbekümmert um das Morgen der vollen Lust des Heute hingiebt. Brachte er doch dieses Mal reichen Gewinn aus der Ferne heim, ist doch sein Weib, seine Braut schöner und heiterer als je! Da herrscht nur Lachen und übermüthige Lust, alles Gaudium, alle lärmende Fröhlichkeit, alles bunte Durcheinander eines Volksfestes! Das von ihnen angestimmte Lied ist aus der Ouverture bekannt (Notenbeispiel Nr. 8), wo es den Kontrast zu der schaurigen Verwüstung des Geisterschiffes bildet.

Dieses letztere bleibt auch jetzt dunkel und schweigend, wie umhüllt von unsichtbaren Schleiern. Sein schwarzes Takelwerk, seine rothen Segel, düster auf dem Hintergrunde dunkler Wolken hervortretend, die sich über ihm am Himmel aufgethürmt haben, stechen eigenthümlich gegen das geputzte und kokette Aussehen des nachbarlichen Norwegers ab. Sein Anblick verbreitet Schrecken, wie Orte, wo Geister hausen. Aber die lustigen Matrosen kümmern sich wenig um dasselbe. Ihr Fest nimmt glücklich seinen Fortgang und immer fröhlichere Stimmung steigt aus den gefüllten Bechern empor. Die Frauen kommen mit Körben bepackt, deren Inhalt jedem Hunger, jedem Durst Erquickung und Labung verheißt. Die Matrosen wollen sich derselben mit allen möglichen herkömmlichen Neckereien, galanten Redensarten und verliebten Anspielungen, die aus dem Jubel wie Schaum aufsprudeln, bemächtigen.

Die Mädchen aber sind bereits von Senta's Verlobung unterrichtet und im Stillen der Gefährten des reichen Bräutigams gedenkend halten sie hartnäckig mit Speise und Trank zurück. Da sie unter den norwegischen Matrosen keinen der Fremdlinge finden, steigen sie zur Brustwehr des Quais hinauf und rufen ihnen zu — allein das Deck ist leer, keine lebende Seele auf dem Schiff: wie verlassen, ausgestorben liegt es da. Daland's Matrosen spötteln darüber, daß sie die vortrefflichen Erzeugnisse ihrer Kochkunst

an so mürrische Kameraden, die sicherlich den Schlaf ihrer Gabe und Gesellschaft vorzögen, verschwenden wollen.

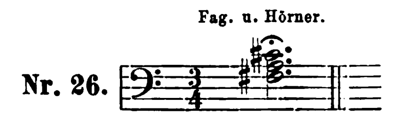
Die Mädchen rufen nochmals. Man lauscht. Todesstille nach wie vor. Diese ist durch einen von drei tiefen Hörnern pianissimo gehauchten Moll-Akkord einer durchaus entfernten Tonart (die vorausgegangene war C-dur) sehr charakteristisch bezeichnet:



Man ist erstaunt — bestürzt. Das so eben noch so jauchzend lärmende Volk ist verstimmt, doch ohne es sich eingestehen zu wollen, und verdoppelt seine Scherze.

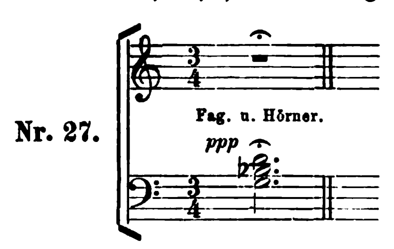
„Wie, Seeleute? Liegt ihr so faul schon im Nest?
Ist heute für euch denn nicht auch ein Fest?" —,

rufen die Mädchen den schweigenden Gesellen zu. Doch ihr Lachen ist ein erzwungenes, wie es der Furcht vorausgeht und sie begleitet. Die Frauen fassen wieder Muth und aufs neue, aber mit ironischem Tone, welcher die Schläfer aus ihrer Apathie aufstacheln soll, beginnen sie ihren Zuruf. Die Männer gesellen sich zu ihnen mit spöttischen Reden und Glossen. Seit dem unheimlichen Moll-Akkord ist jedoch der Rhythmus der Lustigkeit wie durch ein leises inneres Beben gehemmt. Aus den Intonationen klingt eine innerliche Erregung. Müde des Rufens halten Männer und Frauen abermals inne, um wieder zu lauschen. Nach gänzlichem Schweigen ertönt abermals ein dem ersten analog lang gehaltener Moll-Akkord:



Ihm war der verminderte Septimenakkord von F-moll vorausgegangen. Aufgeregt von heftiger Neugier, welche von der Furcht halb ge-

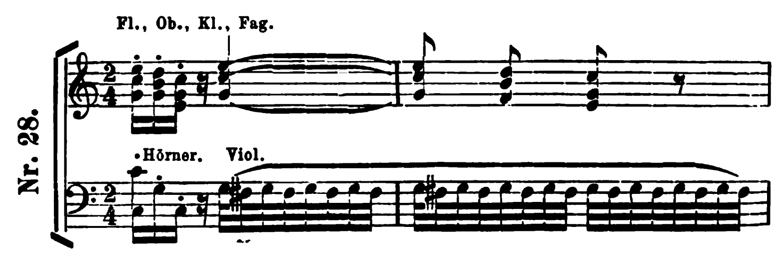
reizt, halb im Zaume gehalten wird, rufen Matrosen und Mädchen das stumme Schiff nochmals an. Sie machen eine dritte Pause und es folgt ein dritter ähnlicher Akkord, der in geheimnißvollem Pianissimo gehalten eine noch erhöhtere Wirkung ausübt:



Vorher erklang der verminderte Septimenakkord von C-moll.

Entmuthigt verlassen nun alle eilig den Quai, sich von dem gespenstischen Schiffe mit einer fluchtähnlichen Schnelligkeit entfernend. An den Trinktischen aber finden sie ihre ganze Harmlosigkeit, Lebensfreude und ihren Muth wieder. Alle Körbe werden geleert und selbst die Portionen vertilgt, welche der faulen nachbarlichen Mannschaft zugedacht waren. Man giebt sich nun um so eifriger der Lust des Mahles, des Tanzens und Zechens hin.

Sobald das Bankett ausartet, entfernen sich die Frauen, die Männer aber stimmen wieder ihren ersten Gesang an. Das Orchester begleitet ihn jetzt in verschiedener Weise. Die Saiteninstrumente mischen in den tiefen Lagen perlende Triller hinein — ein Ohrensausen der Trunkenheit:



In dem Augenblick, wo das bacchische Jauchzen des Refrains:

„Hussassahe! Johollohe! Hussassahe!“

mit einem chromatisch aufsteigenden Tremolo der Geigen den höchsten

Grad erreicht hat, schwebt auf dem Vorderdeck des Holländers bald da bald dorthin eine trübe schwarzblaue Flamme, als wäre aufqualmende Höllengluth durch eine Spalte entwischt. Der chromatische Lauf des Orchesters stürzt sich plötzlich auf den Zweiklang des Verdammungsmotivs, das hier in H-moll, wie ein dem Zackenscepter Pluto's entströmendes Bitumen, alle Lebensfreuden zu ersticken droht. Die Mannschaft des Holländers taucht plötzlich aus der Dunkelheit empor und um den Mast versammelt erfüllt sie die Luft mit einem wilden, in schrillen Tönen gehaltenen Gesang:

„Johohe! Johohe! Hoe! Hoe! Hoe!
Huih—ssa
Nach dem Land treibt der Sturm —
Huih—ssa!
Segel ein! Anker los!
In die Bucht laufet ein!
Schwarzer Hauptmann, geh' an's Land.
Sieben Jahre sind vorbei!
Frei' um blonden Mädchens Hand!
Blondes Mädchen sei ihm treu!
Lustig heut'!
Bräutigam!
Sturmwind heult Brautmusik — Ocean
tanzt dazu!
Hui — horch, er pfeift! —
— Kapitän, bist wieder da?
Hui! — Segel auf! —
Deine Braut, sag', wo sie blieb?
— Hui! — Auf in See! —
Kapitän! Kapitän! Hast kein Glück in der Lieb'!
Hahaha!
Sause, Sturmwind, heule zu!
Unsern Segeln läßt du Ruh!
Satan hat sie uns gefeit,
reißen nicht in Ewigkeit."

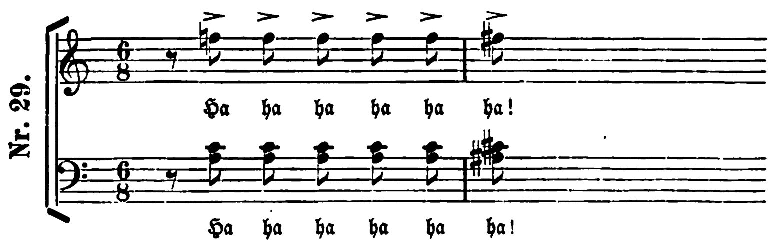
Ein grauenhaft dämonisches Bachanal ertönt aus diesem Chor! Wie vom Gipfel zum Abgrund, von Woge zu Woge, von klippenreichem Golfe zur reißenden Charybdis wälzt sich mit heiserem Schreien, gellendem Lachen, wildem Fluchen, satanischer Lust und höhnischem Pfeifen dieser Hexensabbath durch die tollsten Modulationen, hiebei begleitet von sechs Piccolos, deren schneidende Töne in den höchsten

Lagen das Ohr wie ein Pfeilschauer treffen, entsendet von Gnomenhänden, während die das Rasen des Sturmes nachahmende Windschleuder dazwischen durch Tamtamschläge verstärkt ist, als hätte sich eine Claqueur-Bande von Ungeheuern eingefunden, die voll Lust an so grauenhaftem Spektakel jauchzend in erzene Hände schlügen.

Daland's Mannschaft ist Anfangs zu sehr von ihrem eigenen Gesange betäubt, um das Getöse zu vernehmen, welches nun in ihrer Nähe sich erhebt. Doch bald gewahren sie die ihren lustigen Refrain verhöhnende Erwiderung, die entsetzliche Antistrophe zu ihren harmlosen Kouplets. Und bestürzt fragen sie sich, ob das eine Täuschung berauschter Sinne oder Hexerei, eine Verschwörung böser Geister sei? Durch Vergessen des schaurig-barocken Echos suchen sie sich von ihrer Beklommenheit zu befreien und wenden sich aufs neue zum Sorgenbrecher und Gesang, sich anstrengend den Gesang jener zu übertönen. Sie steigern ihr Lied um einen Ton und nochmals um einen Ton höher; jedesmal jedoch werden sie durch das höllische:

„Huihssa, — Johohoe! Johohoe!“

des Holländers unterbrochen und überboten und zuletzt durch ein Crescendo und Fortissimo von diabolischer Gewalt gänzlich zum Schweigen gebracht. Nach diesem seltsamen Wettstreite, bei welchem Trunkenheit und Blasphemien die Kräfte spornen, fährt der Geisterchor mit höhnendem Triumphe allein fort, bis der schwellende Strom seines wilden Gesanges in einen Katarakt höllischer Auflache:



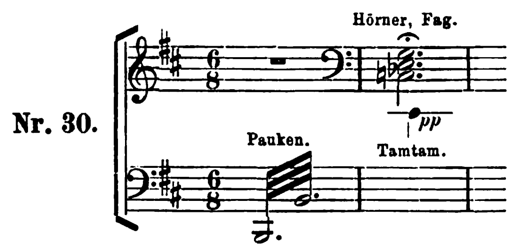
niederstürzt und in dem Augenblick endet, als die verstummten Norweger sich bekreuzen und, ohne nach den Larven hinzublicken, den Ort des Schreckens fliehen.

Das Entsetzliche dieser rasenden Lache wird noch durch das unmittelbar ihr folgende starre Schweigen vermehrt. Alles ist still. Nicht ein Hauch bewegt die Luft. Die schwarzen Sänger sind verschwunden. Düster, lautlos ist alles, wie Kirchhofsstille zu nächtiger Stunde.

Gleich einer Paraphe zu dieser fluchberauschten Dithyrambe erklingt zum Baß der Pauken das von Hörnern ausgeführte Verdammungsmotiv. Nachdem diese und die Fagotte an Senta's Worte:

„Ach! wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?“—,

erinnerten, scheint es als wolle das Stück im Unisono schließen. Der unheimliche Moll-Akkord aber, der in der vorigen Scene dreimal zum Schrecken aller erklungen war, kehrt hier nochmals wieder und hält während des nun folgenden Schweigens den Geist in Spannung:



Unter den musikalischen Meisterwerken werden sich wenige Stücke finden lassen, welche diesem Bilde an Kühnheit der Erfindung, an Kraft des Kolorits und Gewalt der Kombination zu vergleichen wären. Die Trinkscene ist eine echte Kirmes, nicht nach Teniers mit einem durch kleineren Maßstab gemilderten Realismus, aber eine nach Jordaens' Manier, in natürlicher Größe, reich kolorirt, mit vorherrschend rother und gerötheter Farbe, wo aus exuberanten Linien, aus fettem Fleische das Behagen an der Materie gleißt und funkelt und die Freude an guter Mahlzeit, die plumpe Lustigkeit bei Bier und Branntwein spricht. Wagner hat ein gelungenes Bild eines Volksfestes mit charakteristischen Gruppen, sprechend-ähnlichen und von Lust erheiterten Gesichtern gezeichnet. Die Rhythmen sind hiebei auffallend hervortretend. Der Gesang vom Geisterschiff dürfte

sich nur mit einem dunkeln Sturm vergleichen lassen, wie ihn Rembrandt skizzirt und mit seinem eigenthümlichen mysteriösen Halbdunkel beleuchtet haben würde, wenn er Seemaler gewesen wäre — oder mit einem jener sogenannten Höllen-Breughel, wären sie al fresco gemalt. Der Musiker, der jeder Linie, jeder Färbung dieser so künstlich gewundenen Formen zu folgen befähigt ist, fühlt sein Haar emporsträuben, wenn er in diesen Höllenschlund hinabsteigt und die mannigfachen Figurationen des Orchesters auffaßt.

Die Ausführung dieses Doppelchores verlangt mehr als irgend ein anderes Stück eine große Anzahl voller, sonorer Stimmen, welche mit Leichtigkeit die brüsk abgebrochenen Intonationen anzugreifen und mit jenem phantastischen Ausdrucke wiederzugeben verstehen, der sich ebenso schwer bezeichnen, wie vorschreiben läßt und den nur die intelligente Auffassung des Sängers zu finden und hervorzubringen weiß. Sollte dieses Musikstück jemals von einem jener immensen Chöre, wie sie sich ausnahmsweise zusammenfinden, ausgeführt werden und dieser Chor eine feste, wohl organisirte und disciplinirte Masse bilden, die nach gewissenhaftem Studium und von dem charakteristischen Geiste des Stückes durchdrungen ihrer Aufgabe sicher wäre, so würde es in einem gut resonirenden Lokale zweifellos eine ganz außerordentliche, noch nie erzielte Wirkung erreichen.

In der Ouverture, in dem Monolog des Holländers, dem großen Duett und den eben beschriebenen Scenen erscheint Wagner in seiner höchsten Bedeutsamkeit. Sie tragen das Gepräge seines Genius, den Stempel des Meisters. Manche wegen ähnlicher Bilder berühmte Bühnenwerke erbleichen und werden dunkel neben ihnen.

Nun erscheint Senta. Sie ist bereits in das hübsche Kostüme gekleidet, wie die norwegischen Bräute es zu tragen pflegen. Sie flieht vor dem lästigen Erik, der sich die günstige Gelegenheit nicht entschlüpfen läßt, sie mit den zartesten Vorwürfen zu überschütten. Wie alle schwachen Gemüther vermag er das fait accompli nicht zu tragen. Obwohl hiefür keine Zeit mehr ist, hofft und verzweifelt er ebenso wie er früher keinen Grund zum Zweifeln und zum Verzweifeln gehabt hatte. Die von seiner Eifersucht beständig genährte Idee,

daß ein anderer ihm vorgezogen werden könnte, will nun verwirklicht ihm nicht in den Kopf. Hatte er Anfangs durch grundlose Quälereien Senta geängstigt, so vertheidigt er jetzt Fuß für Fuß ein hoffnungslos verlorenes Terrain und will nicht an die Niederlage glauben, die er doch selbst sich geweissagt. Er drückt ihr die vulgäre Verwunderung über großartige Entschlüsse aus, auf welche eine Antwort schwer zu geben; ja unmöglich ist, da die Verstehenden keine Erklärung verlangen und die Erklärungsbedürftigen sie niemals verstehen werden.

Der hinzukommende Kapitän steht betroffen über diese Unterhaltung still und lauscht. Vergebens, daß Senta sie zu beenden sucht und zu Erik sagt, ihn unmöglich länger anhören zu können: in einer anmuthigen und melodisch eindringlichen Kavatine beschwört er alle Erinnerungen ihrer Liebe herauf, alle stummen, von ihm als versprechend gedeuteten Zeichen ihres Wohlwollens zählt er ihr vor und, indem er sie so zwingt seine Leiden mit zu leiden, quält er sie durch seine Qual, übt er das letzte Recht einer schwindenden Liebe. Der lauschende Holländer erfährt so, daß Senta schon geliebt habe. Der Gedanke, daß sie dereinst vielleicht den Verlust dieser sanften, friedlichen Liebe beweinen, ihre schnelle Hingebung bereuen und endlich — wehe! die geschworene Treue vergessen, ihren Schwur brechen und so ewiger Verdammnis anheimfallen könne, ergreift ihn auf das heftigste. Die Liebe zu diesem edlen Weibe bereits zu tief im Herzen tragend kann er sie nicht dieser höchsten Gefahr aussetzen. Mit dem raschen Entschlusse eines starken Gemüthes eilt er darum zu ihr hin, nimmt Abschied und stürzt nach seinem Schiffe, seinen Matrosen entgegenrufend:

„In See! In See! Für ewige Zeiten!
Um deine Treue ist's gethan! —
Um deine Treue, um mein Heil! —
Leb' wohl, ich will dich nicht verderben!"

Die Matrosen erscheinen auf dem Verdecke und wiederholen:

„In See! In See!" —

welchem Ausruf der Kapitän hinzufügt:

„Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Land!"

Senta aber eilt ihm nach, umklammert seinen Arm und hält ihn mit dem Vorwurf zurück, daß er an ihrer Treue zweifle. Er aber antwortet, wie vernichtet:

„Ich zweifl' an dir! Ich zweifl' an Gott!
In See! In See! Dahin ist alle Treue!"

Erik, der seine kalte Verlobte zur leidenschaftlichen, unerschrockenen Liebenden geworden sieht, verliert alle Besinnung. Er vermag für diesen ungeahnten Widerspruch keine Erklärung zu finden und kann sich nur denken, daß dieses sonderbare Benehmen ein Eingreifen höllischer Mächte sei. Schreiend stürzt er fort, um Beistand zu holen, Senta mit Gewalt von Zauber und bösem Höllentrug zu befreien.

In diesem entscheidenden Momente, wo der Holländer Senta der höchsten Gefahr preisgegeben sieht und sein eigenes Heil durch ein anderes Weib zu erlangen unmöglich mehr weder hoffen noch wünschen kann und es für alle Ewigkeiten verloren glaubt, kann er nicht stillschweigend über sich das geliebte Weib verlassen. Sie soll nicht zwischen den Zeilen seines Herzens lesen; er verschmäht die Alternative eines Verdachts des Betrugs oder eines Bedauerns ihrerseits und ruft mit einem Tone, dessen deklamatorische Gewalt eines außergewöhnlichen Organes bedarf, um vollständig erfaßt und wiedergegeben werden zu können:

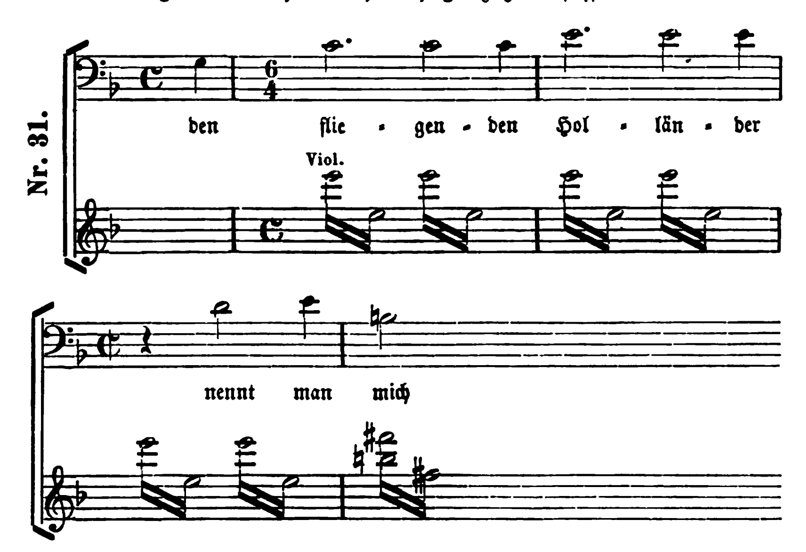
„Erfahre das Geschick, vor dem ich dich bewahre!
Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Lose:
Zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Lust!
Vom Fluch allein ein Weib kann mich erlösen,
ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht . . .
Wohl hast du Treue mir gelobt, doch vor
dem Ewigen noch nicht: — dies rettet dich.
Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick,
das jene trifft, die mir die Treue brachen:
Ew'ge Verdammnis ist ihr Los! —
Zahllose Opfer fielen diesem Spruch
durch mich: — du aber sollst gerettet sein.
Leb' wohl! — Fahr' hin, mein Heil in Ewigkeit!"

Voll Verzweiflung ringt Senta die Hände und ruft ihm zu: sie kenne ihn, sie kenne die Pflicht, die zu erfüllen sie gelobt, sie wolle ihn retten.

Mit Daland, Mary und der ganzen entsetzten Menge eilt jetzt Erik herbei. „Nein!" ruft der Holländer, von diesem Kampf zwischen Liebe und Heil, zwischen Liebe und Entsagen zu wilder Raserei getrieben:

„Du kennst mich nicht, du ahnst nicht, wer ich bin!
Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
den Seemann, der den Ocean durchstrich: —
er kennt das Schiff, das Schrecken aller Frommen:
den Fliegenden Holländer nennt man mich!"

Die musikalische Deklamation dieser letzten Worte nähert sich dem Verdammungsmotiv, ohne es jedoch ganz zu erfassen:



Seine Mannschaft aber nimmt dasselbe unmittelbar wieder auf und singt mit dumpfem Tone:

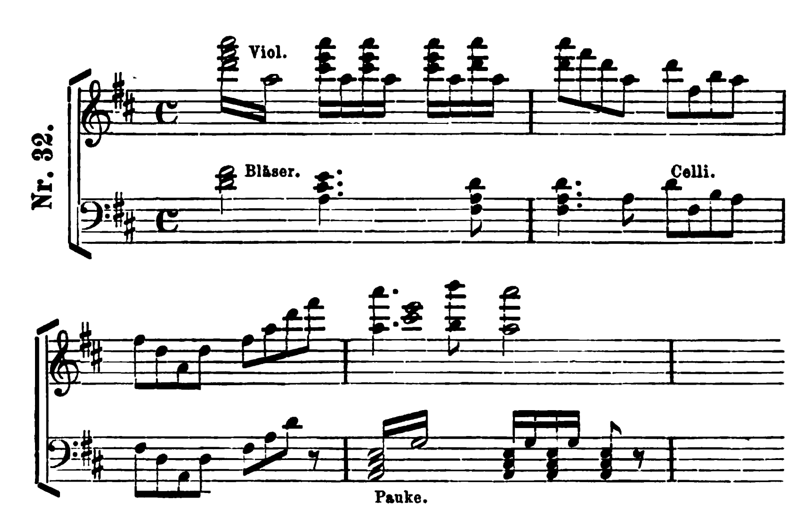
„Johohoe! Johohoe!"

Jetzt gelingt es dem Holländer, sich von Senta loszureißen. Mit Heftigkeit legt er sie in die Arme ihres Vaters, springt an Bord und läßt das Schiff mit unglaublicher Schnelligkeit abstoßen. Senta ringt einen Augenblick mit den sie zurückhaltenden Händen, befreit sich und einen Felsvorsprung erreichend, ruft sie dem Geliebten zu:

„Preis' deinen Engel und sein Gebot!
Hier steh mich, treu dir bis zum Tod!"

und stürzt sich hinab in die Fluthen.

In diesem Augenblick versinkt das schon fern segelnde Geisterschiff in den Wellen. Bald darauf sehen wir den offenen Himmel in wunderbarer Helle. Wir erblicken Senta und den Erlösten von Wolken getragen, mit Glorie umgeben, den Mittelpunkt eines Nordlichtes bildend. Währenddessen nimmt das Orchester das Balladenmotiv in D-dur wieder auf, welches jetzt in versöhntem, überwundenem Schmerz sich zu einem hymnenartigen Rhythmus verdichtet, gleich der Peroration zur Ouverture:



Trotz der großen Einfachheit des diesem Gedichte zu Grunde liegenden Planes erkennt man leicht, daß dessen Ausführung eine das Interesse von Scene zu Scene steigernde ist, eine Ausführung, welche in stufenweisem Crescendo die Entwickelung der Gefühle bis zu dem so hochtragischen Schlusse hinauf führt. In Wirklichkeit besteht dieses Drama aus nur zwei Personen, und von diesen zwei Personen beansprucht nur die eine, und zwar insofern, als ihr Dazwischentreten einen beseligenden oder unheilvollen Einfluß auf die andere ausübt, unsere gespannte Aufmerksamkeit.

In der That ist die Wirkung des ganzen Bildes auf die hohe, bleiche, hagere Gestalt des Menschen koncentrirt, der unter allen Menschen vom Schicksale mit einem unauslöschlichen Male gezeichnet ist. An der Größe der Strafe zeigt sich die Größe der Schuld, an der Barmherzigkeit der Hoffnung die Barmherzigkeit des Strafenden, an der Bedingung des Heils die Seelenhoheit des Opfers. Abyssus abyssum clamavit. Die Tiefen unendlicher Schmerzen lassen nur durch Tiefen unendlicher Liebe sich füllen, und die undurchdringliche Finsternis des Abgrundes der Übel kann nur der strahlende Glanz und das Licht des Abgrundes von Liebe aufheben, zu welchem der Irrende seit dem Werden aller Zeiten hinaufruft.

Zu vier wiederholten Malen tritt der holländische Kapitän auf und jedesmal weckt er in tieferem Grade unsere Sympathie, jedesmal ist seine Erscheinung von größerer Wirkung. Das erste Mal tritt gleichsam nur seine Silhouette, dann sein dunkel gefärbtes Bild vor uns hin; beim dritten Male hören wir ihn sprechen; und am Ende sehen wir ihn handeln. Es dürfte selten die Möglichkeit gegeben sein einem Hauptcharakter eine solche scenische Entfaltung zu geben, wie hier — um so glücklicher der Dichter, dem es vergönnt war!

In der Ouverture gewahren wir ihn von ferne, ein Spielzeug der Stürme, die er verachtet wie ein Spiel. Bei seinem ersten wirklichen Auftreten erkennen wir die stolze hohe Seele, die so groß die Strafe des Hochmuths erträgt, die Trauer ewiger Einsamkeit erduldet. Im zweiten Akte aber bewundern wir an diesem Geiste, daß sein hartes Los nicht die Macht besaß ihm die Anmuth des Gefühls, die ihn vor seinen Begleitern als eine edlere Natur kennzeichnet, zu rauben, — daß er, der nur die bitteren Täuschungen der Liebe erfahren, die Zartheit des Herzens nicht einbüßte, — daß er, dem das Mitleid versagt blieb, des Mitleids nicht vergaß, — daß er, für den niemand sich hingab, die Hingebung nicht verlernte und den Trieb der Dankbarkeit, trotzdem niemand seiner namenlosen Qual beklagend gedachte, nicht veröden ließ, — daß das Begehren nach Erlösung nicht in ihm erlosch, obwohl niemand ihn zu erlösen kam, — daß er des Segens bar noch segnen konnte und leidend wie kein anderer, aus

Liebe der Hoffnung auf Erlösung, aus Liebe der Annahme des Opfers entsagte und das Tragen seiner Leiden um der Liebe willen für alle Ewigkeit vorzog. Im letzten Augenblick, da kein Tropfen im Becher der Bitternisse für ihn übrig scheint, geht er einem Schmerz entgegen, wilder als er ihn je getragen. Ein Weib soll ihm Erlösung bringen — so hieß die Verheißung. Und nun steht dieses Weib vor ihm, opferbereit, aber dieses Weib liebt er. Sie kann er der Gefahr ewigen Duldens nicht aussetzen — so entsagt er dem Glück ihres Besitzes, entsagt er aller Hoffnung auf Erlösung, eine trostlose Ewigkeit als Ersatz für sie hinnehmend. — Der Wettstreit edelster Aufopferung zweier Liebender gehört zu jenen Schauspielen, welche auf edle Herzen so tief und sympathisch wirken, daß sie nicht selten Werke, welche diese Schönheit enthalten, anderen vorziehen, welche oft reicher an den verschiedensten Vorzügen sind und von der Kritik höher gehalten werden als jene.

Schon die ganze Anlage des Textbuches verräth einen echten Dichter, einen Poeten von Gottes Gnaden, eine Hand, von der jede Zeile, jeder Federstrich weit über die bis jetzt gekannten Operntexte sich erhebt. Der erste Theil des dritten Aktes, wenn die norwegischen Frauen und Matrosen, allmählich mehr und mehr von Furcht ergriffen, das Geisterschiff anrufen, bringt durch seine für den Gedanken kolorirte und für das Ohr rhythmisirte Versification ohngefähr einen Eindruck wie die Balladen Bürger's hervor, welche das Herz mit einem geheimen Beben erfüllen. Der Dialog bewegt sich in Distichen; jedes derselben fügt der von Furcht bevölkerten Finsternis einen Schatten mehr hinzu. Die kurzen Gesänge und Balladen reihen sich dem besten an, was in dieser Gattung je geschaffen wurde.

Während seines ersten Aufenthaltes in Paris, hatte Wagner der Großen Oper das Anerbieten gemacht, diesen Text zum Zwecke einer Aufführung komponiren zu wollen. Sein Name hatte aber noch zu wenig Klang, als daß es Berücksichtigung gefunden hätte. Trotzdem jedoch fand man das Libretto anziehend genug, um es gegen fünfhundert Francs von ihm zu erstehen. Die musikalische Komposition desselben vertraute man aber nicht den Händen seines Autors

an, sondern dem Chordirektor der Académie royale, Herrn Dietsch. Dergestalt erlebte das »Vaisseau fantôme« mehrere Aufführungen auf dieser Bühne, doch ohne daß Wagner's Name dabei genannt worden wäre.

Wenn aber die Oper „Der fliegende Holländer" — Text und Musik von Wagner — die ganze Wirkung, welche durch ihre großartige Architektonik, durch ihren poetischen Gefühlsgehalt möglich ist, erreichen soll, so müßte ein günstiges Geschick es fügen, daß zwei außerordentlich begabte Künstlernaturen, wie sie kaum einzeln zu finden sind, zur Besetzung der beiden Hauptrollen sich zusammenfänden. Es giebt wohl Werke, bei denen selbst die größten Vorzüge auch eine nur mittelmäßige Wiedergabe zur Anschauung bringen kann, ähnlich wie sich Gemälde, deren Werth wesentlich in der Komposition liegt, auch nach Kupferstichen beurtheilen lassen, so weit auch der Genuß, den letztere gewähren, hinter dem zurücksteht, den uns die Betrachtung des Meisterwerkes selbst giebt — von anderen aber sollte man gar nicht reden, wenn man nicht die magische Wirkung des Kolorits, das Sprechende des Pinsels gegenüber dem Originale vordem empfunden hat.

Wem zum Beispiel wäre es wohl möglich, die „Joconde" eines Leonardo da Vinci, die „Madonna d'Alba" eines Rafael oder den „Diogenes" Ribeira's, die bei der vollkommensten Einfachheit der Konception in der idealen Welt des Geistes erhabene Schöpfungen und ideale Transformationen der Materie durch die Kunst sind, zu verstehen, ohne vordem das ganze Ausströmen der unmittelbaren Gegenwart des Originals eingeathmet zu haben? Was kann für den Kupferstich da bleiben, wo die Linien gewissermaßen in der Farbe aufgehen und sich verlieren, wo der Kontur nur eine Offenbarung der Seele ist? Läßt sich überhaupt eine Kenntnis dieser Werke des Genius annehmen, so lange nicht der eigene Blick die Sonde in die Tiefe des Gedankens, in die Gluth der Empfindung gesenkt hat, welche in diesen undefinirbaren Farbenmodulationen, in diesen feinsten Rhythmen der Proportion, der Form und Gestaltung lebt? Wer nur den Theil des Werkes geschaut hat, der sich eine Art wägbaren Bodensatzes desselben nennen läßt und den die Analyse zer-

setzen, der Gebrauch desselben Materials rekonstruiren, Kenntnis und technisches Geschick nachahmen kann — wer nicht so zu sagen dem Wesen dieser Werke Aug' in Aug' geschaut, wer nicht ihr Wesen erfaßt hat, das wahrhaftig vor unseren Blicken lebt, indem diese Schöpfungen ein Fluidum ausströmen, das uns wonnig durchdringt, alle Regsamkeit unserer Seele, alle Thätigkeit unseres Geistes erregt, unserer Bewunderung ein Objekt, unserem Nachdenken ein Subjekt bleibt —: der kann sich keine Meinung über sie bilden, kein Urtheil gewinnen; höchstens kann er durch das, was andere gesagt haben, durch eine flüchtige Beschreibung ihrer linearen Umrisse sich zu denselben hingezogen fühlen. Wie diese Gemälde, so können auch gewisse musikalische Werke nur dann ihren inneren Sinn enthüllen, im vollen Strahl ihrer Pracht glänzen und die ganze Majestät ihres Ausdruckes offenbaren, wenn die zu ihrer vollkommenen Wiedergabe erforderlichen Bedingungen vorhanden sind und vereint zusammentreten, so daß sie das Ganze, welches dem Autor im Schaffen vorschwebte, vollständig darzustellen vermögen. Was in der Malerei der Anblick eines Originals, das gewährt in der Musik die vollkommene Aufführung eines Meisterwerkes.

Schlagende Beispiele giebt uns für das Gesagte das Schicksal ganzer Schulen, die, sobald unter den Ausführenden ihre Tradition verloren gegangen ist, ebenfalls verschwinden. Um nur der großen kirchlichen Werke zu gedenken: werden nicht die Kompositionen eines Palestrina, eines Lassus und anderer ein Gegenstand der Wissenschaft, der Archäologie, der überlegten und retrospektiven Bewunderung? haben sie nicht aufgehört auf dem lebendigen Gebiete der Kunst thätig zu sein und werden sie nicht darum den Massen unverständlich, weil den Ausführenden das Geheimnis ihrer Interpretation abhanden gekommen ist, so daß diese Werke nicht mehr in ihrer Integrität erscheinen und wir zur Zeit kaum verstehen, was auszusprechen sie einst bestimmt waren? In modernen Reproduktionen erscheinen sie oft so unkenntlich, wie gewisse Bilder großer Maler, die mit einem dichten Überzuge von Retouchen, von schwerem Firnis oder durchräuchertem Fett bedeckt sind. Das Skelett einer Partitur läßt sich wohl wiederherstellen, aber es fehlt die Seele.

das pulsirende Leben, das Verständnis der Bewegung. Gedenkt man der beträchtlichen Anzahl von Werken — selbst solcher, die dem modernen Stil der Gegenwart angehören —, deren volles Verständnis, deren poetischer Inhalt sich nur durch eine Aufführung erreichen und wiedergeben läßt, welche auch die ungreifbaren, wir möchten sagen die schwebenden ihrer Elemente zur Geltung bringt, so kann man die der Virtuosität beigelegte Wichtigkeit unmöglich als so usurpirt bezeichnen, wie man manchmal es zu thun beliebt, nachdem man erfahren, daß, um auf diesem Pfad den Gipfel der Kunst zu erreichen, eine von der Ausbildung des Mechanismus unabhängige bedeutende geistige Bildung nicht weniger nothwendig ist, als der Mechanismus als solcher.

Von allen Werken Wagner's dürfte wohl „Der Fliegende Holländer", wenn er verstanden werden und seine Wirkung keine verfehlte sein soll, die dringendste Forderung an geistig begabte und hervorragende Sänger, an vollendete Ausführung erheben. Wie in Beethoven's „Fidelio", wie in der letzten Scene in Gluck's „Orpheus", kann auch hier nur dann der entsprechende überwältigende Eindruck erreicht, die — so zu sagen — ganze seelenergreifende Elektricität des Werkes zum Ausströmen gebracht werden, wenn Sänger von seltenem Talente sich vollständig ihren Rollen hingeben. Diese müssen durch das Spiel auf der Bühne zum Leben erweckt werden, ja es ist die Aufgabe der Darsteller, den Charakteren auf die kurze Dauer eingebildeter Wirklichkeit die ganze Lebensfülle einzuhauchen, mit welcher der Autor sie zu unvergänglichen Typen gestaltet hat.

Wagner hat mehrmals ausgesprochen, „daß der Sänger seines Lohengrin erst noch geboren werden müsse". Dieser Ausspruch mag Anfangs eitel klingen, ist es jedoch keineswegs. Wagner fühlt — und mit Recht —, daß er in der dramatischen Musik an dem Entwickelungsmomente angelangt ist, den Gluck und Weber vorbereitet haben. Gleich dem ersteren im Besitze unendlich mannigfaltiger Mittel, dabei als denkender und kombinatorischer Kopf bedeutender als der letztere, Poet und Musiker zugleich, verfügt er beherrschend noch über die ganze Masse von Hilfsquellen, durch welche der große deklamatorische Stil sich in seiner höchsten Voll-

endung manifestiren kann. Dieser Stil muß aber mehr wie jeder andere durchdrungen, getränkt, vollgesogen sein von Poesie; keiner steht dem Genius der Dichtung so nahe, wie er, keiner ist so von ihren Einflüssen beherrscht, entnimmt so ihre Gesetze, erfordert so ihre Kenntnisse und Vortheile, wie er.

Der Dichter und Komponist Wagner ist der Sproß einer neuen Verbindung der antiken Gäa mit dem alten Neptun. Er hat ihr Doppelreich geerbt, herrscht auf dem Festlande und auf den Fluthen und dehnt souverän den einen Arm über den Kontinent, und den anderen über das weite Wogenreich aus. Aus der Machtvollkommenheit seines Genius steckt er dem festen Erdkörper der Poesie seine Grenzen und dem Überfluthen der stürmisch herandringenden Tonwellen ruft er das Wort zu: „Bis hierher!“ Mit souveräner Hand schreibt er die Ordnung seines Reiches vor, despotisch zieht sein schöpferisches Wollen den beherrschten Mächten ihre Marken. Er wehrt ihrem chaotischen Ineinanderströmen, er giebt den aufbrausenden Schwankungen der Tonfluthen den wundervollen Basalt der Poesie zum Becken, damit ihr netzender Thau fruchtbringend denselben durchdringe. So verbindet er Musik und Poesie, läßt sie Eins werden und verbannt die Leere aus der von ihm geordneten Welt, dem Drama. Er entfernt alle schwachen Theile, alle Lücken, alles, was den Zusammenhang aufhebt und stört, alles, was bis jetzt als unentbehrliche Übergänge in einer Oper betrachtet worden ist. Er gestattet nie, daß aus Rücksicht auf musikalische Gewohnheiten Handlung und Bewegung in Stocken gerathen. Reicher an Detail und umfassender im Bau, als irgend eines der in demselben Stile geschriebenen und den seinen vorangegangenen Werke, erscheinen seine Schöpfungen gerade in einer Zeitepoche, in welcher alles zusammentrifft, um dem ausdrucksvollen deklamatorischen Stil auf der Bühne entschieden das Übergewicht zu geben.

Die ersten Meister dieser Schule sind im Laufe der Zeiten hinreichend durchforscht, ergründet, verstanden und gewürdigt worden. Unsere Generation enthusiasmirt sich nicht mehr für Kompositionen, in welchen andere Stile speciell und ausschließlich verherrlicht wurden. Durch eine versuchte und gelungene Mischung, Vereinigung

und gegenseitige Ergänzung beider Principien hat man instinktiv und unwillkürlich, getrieben vom Strom der Zeit, eine Art Übergangsepoche gebildet, der Deklamation ein weiteres Feld eingeräumt und auf ihre Popularisirung hingearbeitet. Und so ist es möglich geworden mit Hilfe der immensen, sinnreichen Hilfsmittel der großen Bühnen, des außerordentlichen Fortschritts in der Instrumentation, der Ausdehnung und Mannigfaltigkeit, welche Harmonie und Rhythmus erlangt haben, eine bedeutende Erhöhung und Vervielfältigung ihrer Wirkung durch eine Fülle der verschiedensten Kombinationen zu erreichen.

Die von Gluck geschaffene Schule, im Vertrauen auf diesen starken Rückhalt und gekräftigt durch die Erfahrungen von siebzig Jahren der Opposition, kann heute, trotzdem damals alle anderen Stile mehr Chancen des Gelingens, mehr Lebensfähigkeit zu besitzen schienen, ihren Rivalen, deren Reize zu sichtbar im Stadium des Welkens sind, getrost den Kampf anbieten und mag in neuem Streite, in stetem, stufenweisem Erobern die Mittel finden, ihre gefährlichste Klippe, die Monotonie, zu vermeiden. In unseren Augen unterliegt ihr Sieg keinem Zweifel. Uns ist der Augenblick ihrer Anerkennung nur noch eine Zeitfrage. Es ist unmöglich, daß sie nicht den ersten Rang auf der Bühne einnehme, und die Stile, welche letztere bis jetzt beherrscht — die Stile der specifisch- und abstrakt-melodischen Musik —, nicht andere Felder suchen, finden und urbar machen sollten, sei es in der Kirche, oder im Koncert, oder in der Tanz- und Militärmusik, oder in der Lyrik. Die Thatsache, daß moralisch wie physisch der tägliche Genuß reicher, feiner und gewürzter Speisen nothwendig den Geschmack für weniger ausgewählt zubereitete unempfänglich machen muß, genügt, um ohne besondere Wahrsagekunst voraussehen zu können, daß zu einem gewissen Zeitpunkte, dessen Eintreffen aber sich nicht genau bestimmen läßt, weil Zufall und äußere Umstände eine so wichtige Rolle in derartigen Angelegenheiten spielen, unser Jahrhundert sich an diese Richtung des Schönen gewöhnen, sich mit den geheimen Gesetzen, der inneren Logik dieser Schule, die mehr als alle anderen das Mittelmäßige abzuwerfen strebt, vertraut machen und ihren vollen Werth erkennen wird.

Nun hat aber jede bedeutende Kompositionsperiode zu gleicher Zeit eine ihren Bedürfnissen und Forderungen entsprechende Gesangschule hervorgerufen. Ohne bis zu Thatsachen zurückgehen zu wollen, die sich in der Dämmerung ferner Zeiten verlieren, ist es hinreichend auf die Veränderung hinzuweisen, welche die Methode des Gesangs im Laufe der letzten drei Jahrhunderte erfahren hat, um uns zu überzeugen, daß dieselbe immer durch die Komponisten und ihre verschiedenen Richtungen bestimmt wurde, je nachdem der Genius derselben verschiedene Modifikationen erlitt. Stradella verfuhr nach anderen Principien als Carissimi, Farinelli hielt sich nicht mehr an die Regeln, welche Durante am berühmten Konservatorium zu Neapel gelehrt hatte, und die von Rossini gebildeten großen Sänger entfernen sich gänzlich von der im achtzehnten Jahrhundert bewunderten Art des Singens. Der entschiedenen Einführung des deklamatorischen Stils wird nothwendig früher oder später die Entwickelung einer neuen Schule folgen und, da wir den Sieg jenes Stils in den Werken Wagner's erblicken, so setzen wir voraus, daß auch die Änderungen, welche in der artistischen Bildung der Ausübenden nothwendig folgen müssen, hauptsächlich von Deutschland ausgehen und sich hier vollziehen werden.

Bis jetzt hat sich der Genius germanischer Muse in allen Zweigen der Instrumentalmusik und der Benutzung der epischen und lyrischen Vokalmusik unter dem schöpferischen Hauche von Meistern titanischen Geschlechts mit einer solchen Gewalt des Strebens und der Begeisterung entwickelt, daß — Dank dieser Entwickelung! — Deutschland in diesem Augenblick alles ernste Interesse der Tonkunst, ja ihre ganze Zukunft in sich koncentrirt. Wie früher Italien, so ist jetzt Deutschland ihr lodernder Herd. Seit Bach hat eine fast ununterbrochene Reihenfolge von Künstlerfürsten höchster Majestät, ein geistiger Stamm großer Männer dieses Land musikalisch zum ersten der Welt erhoben. Nur ein Zweig der Kunst steht noch nicht in voller Blüthe und wird nur mit großen Kosten vegetirend, einem exotischen Gewächs gleich, im Treibhause erhalten: der dramatische Gesang.

Indem Wagner seinem Vaterlande ein Drama schuf, das in

Übereinstimmung mit dem nationalen Genius desselben steht, legte er ihm zugleich die Pflicht auf eine eigene, seiner dramatischen Weise entsprechende Schule des Gesangs hervorzurufen.

Die Oper war seit ihrem Erblühen nach Deutschland mehr importirt, als hier einheimisch. War auch Hasse ein Deutscher, so war seine Musik trotzdem eine durchaus italiänische. Überhaupt sind seit jener Epoche die großen deutschen Opernkomponisten ihrem eigenen Lande gewissermaßen fremd geblieben. Obwohl Mozart in tragischen Momenten den deklamatorischen Accent merklich seinem Rechte näherte, so verlangen seine Opern darum doch Sänger, die nach der italiänischen Schule gebildet sind. Gluck und Meyerbeer schrieben für das pariser Publikum und nicht viel hatte gefehlt, so würde Wagner ein gleiches gethan haben. Es bleiben also unter den Komponisten ersten Ranges nur Beethoven, der durch eine zwanzigjährige Nichtbeachtung seiner einzigen Oper zurückgeschreckt war eine zweite zu komponiren, und Weber, der, hätte er länger gelebt, sehr wahrscheinlich nur für England geschrieben haben würde, da seinem „Oberon" im Auslande ein besseres Schicksal zu theil ward, als seiner „Euryanthe" in der Heimat.

Von den vier echt und specifisch deutschen Werken der beiden letztgenannten Meister, welche Germanien als Früchte seines Bodens beanspruchen kann und die in dem Sinne wesentlich deutsch sind, daß sie nirgends so verstanden und im Gefühl so begriffen werden, wie in Deutschland, hat nur der „Freischütz" einen raschen und allgemeinen Erfolg gehabt. Die drei anderen wurden lange Zeit für geniale Mißgeburten gehalten. Die Theaterdirektoren überließen den wenigen sie bewundernden Musikern ihr enthusiastisches Lob und kümmerten sich nicht um sie, als nicht in ihre Sphäre gehörend. Sie fristeten das Leben ihres Repertoires mit fremden Produkten, aus denen nach ebenso fremden Moden eine beliebige mélange zurecht geknetet wurde. Und trotz alledem — sei es durch Zufall oder Instinkt — haben sich gerade in Deutschland die unter dem unmittelbaren Einflusse des deklamatorischen Stils entstandenen oder sich ihm nähernden Werke am längsten erhalten. Deutschland ist es, wo dieser Stil sich erfolgreicher als in den übrigen musikalischen

Ländern geltend gemacht hat, wo er durch **Mozart**, **Gluck**, **Beethoven**, **Spontini**, **Weber** und andere am tiefsten erfaßt worden ist.

Wagner ist das Resultat dieses wohl langsamen, aber steten Fortschreitens, eines Fortschreitens, dessen Werke, ja selbst dessen Theorien nur von einem Deutschen und für Deutsche entwickelt und geschrieben werden konnten. Die Opposition, welche dieser Meister bis jetzt erfahren mußte, ist in vorübergehenden Ursachen, in künstlerischen, um nicht zu sagen: in künstlichen Gewohnheiten begründet. Die Sympathien, welche er erweckt, sind wesentlich deutsch und national, und darum werden sie es sein, welche Sieger auf dem Kampfsplatze bleiben; denn es wäre in den Annalen eines Volkes ein unerhörtes Faktum, daß es nachhaltig einen Autor verleugnete, der seine Sagen und Geschichte, seine Tradition und Gefühlsweise mit den seinem Genius eigenthümlichen Kunstformen lebendig in sich aufgenommen und verherrlicht hat. **Wagner ist der Begründer der deutschen Oper oder des musikalischen Dramas.**

Diese neue Kunstgattung jedoch kann nur durch andere Interpreten, als die gegenwärtig ausübenden Künstler ihren vollen Glanz erreichen. Es muß sich in Deutschland eine Schule des Gesanges bilden: denn gegenwärtig besitzt es kaum Sänger. Die vorhandenen sind zufrieden, wenn sie die Vorzüge ihres Organs zur Geltung bringen und im besten Falle „gut musikalisch" sind, ohne daß sie jemals sich einem anhaltenden, speciellen und gründlichen Studium des Gesanges hingegeben haben. Eine einzige Thatsache wird das Gesagte hinlänglich bestätigen, nämlich der gänzliche Mangel an Professoren und Konservatorien, die sich, wie in anderen Ländern, einen glänzenden Ruf in diesem Kunstfach durch von ihnen gebildete Sänger errungen hätten. Die hervorragenden Künstler rühmen sich niemals Schüler dieses oder jenes deutschen Meisters oder dieser oder jener deutschen Schule zu sein; denn, um die Wahrheit zu gestehen, verdanken sie alles sich selbst, falls sie nicht vielleicht im Auslande sich ihre Bildung erworben haben. Auch sind sie nicht durch Einheit des Stils unter einander verbunden: es dürfte schwer sein, mehrere von ihnen unter eine Kategorie zu bringen. Sie haben

in den wesentlichen Punkten durchaus keine Übereinstimmung. Jeder folgt seiner individuellen Neigung und bildet sich, je nachdem ihm Lebensstellung und Sympathien erlauben mehr oder weniger Zeit und Fleiß darauf zu verwenden, auf gut Glück hin aus. Ein derartig schlecht vorgebildetes und frühzeitig abgenutztes Organ wird dann ohne Regel, ohne Plan, ohne Ziel ausgebeutet und versagt dem Sänger meistens vor der Zeit. So lange es noch frisch ist, hat er es nicht in seiner Gewalt und mit der selten erlangten Geschmeidigkeit ist die jugendliche Fülle dahin. Besitzt es ausnahmsweise, ungeachtet häufigen und voreiligen Mißbrauches, die Ausdauer, so ist das nur bei Ausnahmsorganisationen der Fall, die aus Eisen oder Gold zu bestehen scheinen und nach welchen man in Folge dessen keine allgemeingültige Norm aufstellen kann.

Im Gegensatz zu der deutschen Schule ist die italiänische immer methodisch vorgegangen. Der Methode verdankt sie ihre herrliche Blüthe und anhaltende Lebenskraft. Selbst heute noch, wo sie entartet, bleich und kümmerlich dem Vaterlande den Rücken gewandt hat, um auf gastlichem, aber kaltem Boden ihr Brod zu finden — sie, ein Kind des Südens, der Sonne, des Lichtes und der Wärme, das im nordischen Eise und mitternächtigen Nebel nicht zu leben vermag! — noch heute kann sie sich rühmen in der Fremde fern von den Penaten einen eminenten Vertreter zu besitzen: Garcia in London.

Es ist in der That auffallend und befremdend, daß in Deutschland, diesem Lande der Theorien und Systeme, der durchdachtesten künstlerischen Tendenzen, im Gegensatz zu diesem Charakter die Kunst des Gesanges so ausschließlich der Willkür der Praxis, ja des Empirismus überlassen bleibt! Der Grund? Wer kann behaupten, daß er nicht darin liegt, daß die Oper noch nicht nationalisirt ist und demzufolge noch keine ihrem Charakter entsprechende Gesangschule hervorgebracht hat?

Wie wir bemerkt haben ist der „Freischütz" das einzige Werk eines genialen Komponisten, das als wesentlich national sich schnell auf allen Bühnen einbürgerte. Aber ein Werk ist noch kein Repertoire und die Sänger sind bis zur Stunde darauf angewiesen, von

einem Abend zum anderen von Rossini auf Spontini überzugehen, von Meyerbeer auf Auber, von Donizetti auf Halévy, von Gluck auf Bellini, von Spohr auf Flotow. Und gewiß! diese universelle Kultur, diese unbegrenzte Gastfreundschaft gegen alle Formen der Kunst könnte nur ehrenvoll für Deutschland sein, wenn die bestimmter definirten Gattungen in verschiedene Gruppen vertheilt wären, wenn man in der Wahl der fremden Nationen angehörenden Werken nur irgend ein Kriterium einhielte, wenn die mit einiger Rücksicht auf Kunstinteressen geleiteten Bühnen Unterschiede zwischen ihren Bestrebungen feststellten.

Statt dessen stellt die kleinste Bühne einen Mikrokosmos dar, schreckt vor keiner Schwierigkeit zurück: „nichts zu groß, nichts zu ferne", nichts, was ihre Kräfte überschritte! Das Ende vom Lied ist, daß alle Bühnen — große und kleine — nur ein Potpourri der heterogensten Ingredienzien zu Stande bringen, daß eine solche Olla potrida den Geschmack des Publikums verdirbt und einen nationalen Stil zu den Unmöglichkeiten verweist. Die Sänger Italiens beschränken sich auf ein einziges abgeschlossenes Genre, die Sänger Frankreichs unterscheiden zwischen großer Oper und komischer Oper, die Sänger Deutschlands aber interpretiren jeder die verschiedensten Meister, die entgegengesetztesten Schulen, die entgegengesetztesten Rollen. In der Unmöglichkeit, sich nur einer Gattung zu widmen, diese oder jene Rolle auszuschlagen, überlassen sich letztere dem Zuge ihrer Routine und sind zuletzt dahin gekommen, bezüglich ihrer Leistungen an nichts mehr zu zweifeln, alles zu versuchen, alles zu probiren und — alles zu verpfuschen. So lernen sie im Verlauf ihrer theatralischen Laufbahn, je nachdem die Umstände es mit sich bringen, ein bischen schreien, ein bischen spielen, — alles ein bischen; die einen machen das, die anderen jenes etwas besser, ganz nach der zufälligen Art ihres Sterns. Qui trop embrasse, mal étreint. Auf wen könnte man besser, als auf die Sänger dieses Sprichwort anwenden?

Die Virtuosität der Kehle, ihre Ausbildung zu einem geschmeidigen Instrumente, das allen Bewegungen der Seele sie wiedergebend gehorcht, läßt sich weniger als irgend eine andere

durch unbedachte Praxis und ein Vermischen aller Stile urplötzlich erlangen. Dieses empfindliche Instrument erträgt nicht, wie das Holz der Tasten oder der Violine, alle Irrthümer der Erziehung, alle Tollheiten der Laune. Wird es nicht durch sorgsame Pflege und nach festen Principien erzogen, so wird es bald steif, vertrocknet und erlahmt. Kann es dann doch noch Dienste leisten, so sind diese nur stückweise, matt, abgenutzt, leblos — nicht darum, weil die Aufgaben im einzelnen genommen zu groß, nein, weil sie zu verschieden und entgegengesetzt in ihrer Art waren, weil man sich an sie machte, ohne sich vorher durch Übungen, wie sie den gegenwärtigen Bedürfnissen unserer Bühne entsprechen, darauf vorbereitet zu haben, weil man den Grundsatz vollständig vergessen hatte: daß man nur in dem Maße gut und lange singt, als man gut und lange zu singen gelernt hat.

Da sich auf den deutschen Bühnen die Oper mehr und mehr in den Vordergrund der scenischen Vorstellungen drängt, so sind hier selbstverständlich auch Künstler zu finden, welche singen, selbst ganz bedeutende Künstler, deren einige ein seltenes Talent mit einem vortrefflichen Organe verbinden. Eigene Sänger aber besitzt Deutschland nicht, weil es an einer eigentlich deutschen Gesangschule fehlt.

Wagner's Opern verlangen sehr schöne, sonore und weiche Stimmen, edle Diktion, leidenschaftliche Accente, zart angedeutete und fein ausgeführte Intentionen und ein lebendiges Spiel — alles Eigenschaften, die eine umfassende Bildung des Geistes und ein von früher Jugend an begonnenes, gewissenhaftes Studium von Werken einer Schule voraussetzen, welche hingebenden Ernst und hingebende Liebe verlangt.

Wer diese Ansprüche übertrieben finden sollte, mag sich eine Einsicht in die alten Lektionspläne verschaffen, wie man sie in den Konservatorien von Rom und Venedig, geschweige in dem von Neapel anwandte. Alle Stunden der Zöglinge waren geregelt und man forderte fast so viele Eigenschaften von ihnen, wie Cicero von einem guten Redner. Neun Stunden des Tages waren zur Einweihung in die große Kunst vorgeschrieben, die kirchlichen Übungen und andere, für die außerdem noch

Zeit angesetzt war, noch gar nicht mitgerechnet! Den Schülern war es unter anderem anbefohlen, ihre Übungen an einem Orte vorzunehmen, wo ein vorzüglich deutliches Echo sich befand, damit sie durch diese genaue Nachahmung ihres Sprechens und Singens ihre Fehler kennen lernen sollten. Und nur nach sechs, acht, zehn Jahren eines solchen Noviziats wagten es die Künstler, vor die Öffentlichkeit zu treten! Lassen sich darum auch der hohe Grad ihrer Vollkommenheit, ihre tadellose Vortrefflichkeit, die von ihnen erreichten unglaublichen Effekte bewundern: erstaunen kann man nicht über sie; denn sie sind die folgerichtige Frucht ihrer Erziehung.

Und die heutigen, unsere deutschen Sänger? Holt sich nicht die Mehrzahl derselben ihre Erziehung auf den Brettern, zum großen Entsetzen musikalischer Ohren und zum Verderb ihres eigenen Talentes? Scheint es nicht, daß, je größer die Honorare, desto geringer die Studien werden?

Angesichts dieses status quo ist die Behauptung keine übertriebene, daß erst, wenn einmal in Deutschland für den deklamatorischen Stil Schulen bestehen werden, wie sie in Italien und in Frankreich für andere Werke und andere Ziele bestanden haben, wenn eine Künstlergeneration herangebildet sein wird, wie Wagner's Charaktere sie verlangen, — daß erst dann jene Mängel verschwinden werden, welche der nationalen Ausführung nationaler Bühnenwerke im Wege stehen, und man sich dann auch ihrer vollen erschütternden Tragweite nicht mehr wird verschließen können. Doch schon in unseren Tagen besitzen wir in Frau Schröder-Devrient durch das Feuer ihrer Leidenschaftlichkeit, die Energie ihres Spieles und ihres Gesanges ein Beispiel von dem Reichthum, von der hohen Schönheit des deklamatorischen Stils. Sie lehrt, wie man Charaktere eines Beethoven, Weber, Wagner aufzufassen hat. Auch Tichatscheck hat sich durch eine feurige Hingabe an solche Rollen und ein tiefes Eindringen in dieselben, durch das lebensvolle Relief, welches er ihnen zu geben wußte, ein glänzendes Verdienst erworben. Ebenso Herr und Frau von Milde in Weimar, welche vorzugsweise Schöpfungen Wagner's mit der rühmlichsten Liebe und

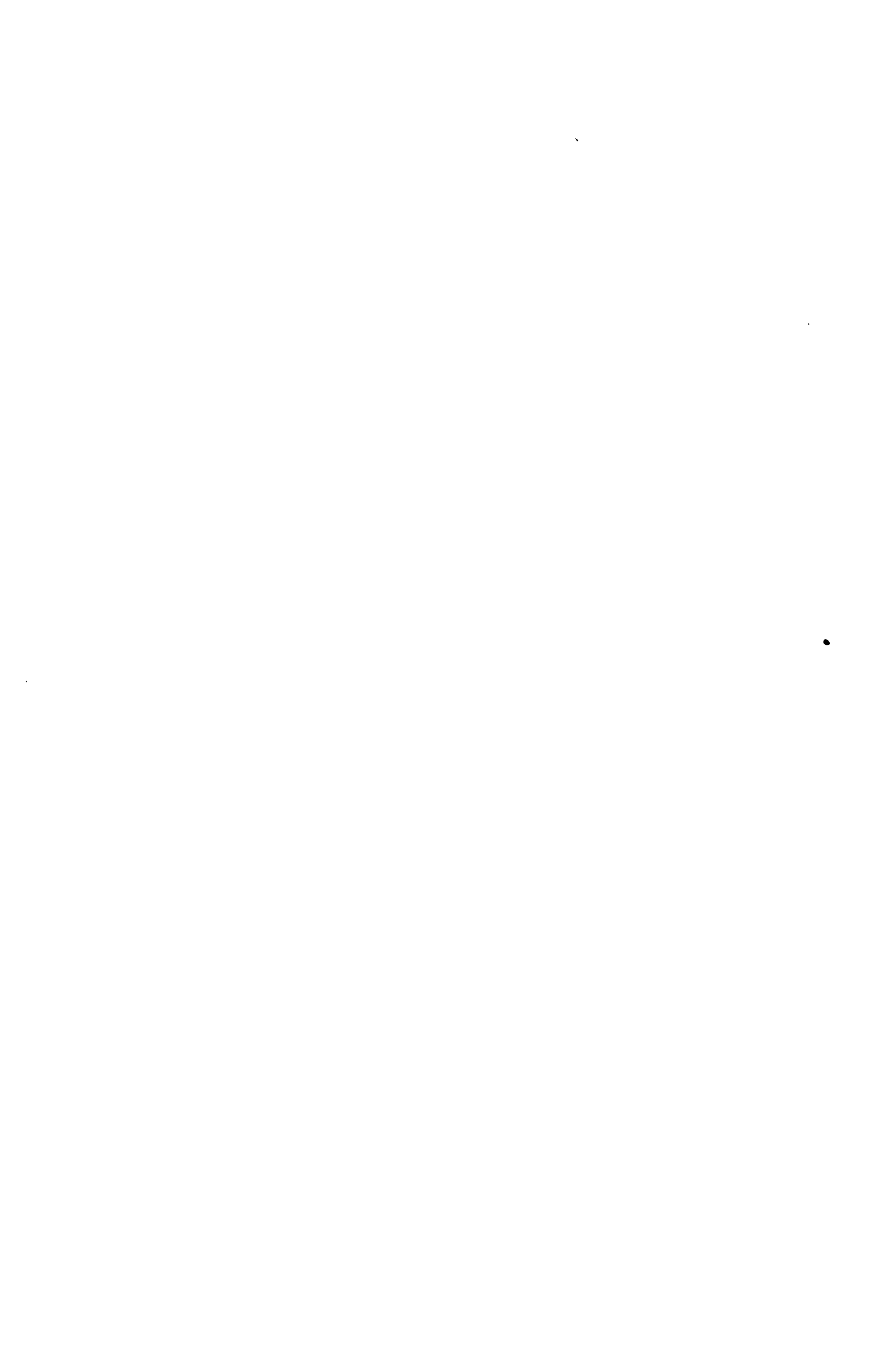
Gewissenhaftigkeit darstellen. Das edle Spiel und die pathetische Deklamation beider können als Vorbild gelten.

Die Hauptrollen des „Fliegenden Holländers“ erfordern dringender als die irgend eines anderen Werkes Eigenschaften, wie die der genannten Künstler, wenn anders sie nicht auf dem wogenden Grund eines sehr nüancirten, ja in manchen Momenten überwältigenden Orchesters verschallen sollen. Die Künstler, welche sich dieselben zu ihrer Aufgabe wählen, bedürfen keines so ausgedehnten Stimmumfangs, wie zur Wiedergabe von Partien, wie Bertram oder Fides; aber sie müssen eine Stimme von edlem Klang, mächtiger Fülle und seltener Kraft und Biegsamkeit besitzen. Das Kolorit derselben muß schimmernd, sammetweich, vibrirend sein, gleich den Saiten der unter dem Hauche der Leidenschaft erzitternden Äolsharfe. Der Monolog des Holländers, die Ballade Senta's und das große Duett im zweiten Akt sind die bedeutendsten Momente dieses Dramas und bieten viele und außerordentliche Schwierigkeiten. Doch hieße es ihre Wirkung mit der des ganzen Werkes vernichten, würden sie nicht mit einer Kraft dargestellt, die keinen Gedanken an Ermüdung aufkommen läßt, die, ohne auch nur einen Anflug von Erschöpfung zu zeigen, mächtig bleibt von Anfang bis zu Ende.





1855.



Am 1. Januar 1855.

orin anders läge wohl die Bedeutung, welche alle Gemüther an die nur gedachten Grenzscheiden im Laufe der Zeiten, wie den heutigen Tag, knüpfen, wenn nicht in dem von den Mächtigen wie von den Schwachen, von den Guten wie von den Bösen, von den Glücklichen wie von den Leidenden gleich dringend gefühlten Bedürfnis, von der Zukunft zu hoffen, was die Vergangenheit versagte? Oder wäre eine einzige veränderte Kalenderziffer ausreichend, um diesem Tage, der innerhalb des Kreislaufes unseres Planeten nicht einmal seine Wiederkehr an einen und denselben Punkt bezeichnet, eine so besondere Wichtigkeit beizulegen? Das Ende eines alten, der Anfang eines neuen Jahres sind an und für sich nicht vorhandene Dinge.

Und doch kehrt dieser willkürliche Zeitabschnitt nie wieder, ohne daß wir alle mit einer gewissen Aufregung einen prüfenden Blick auf die verflossene, einen fragenden auf die herannahende Zeit gerichtet hätten. Den Grund hiefür werden wir kaum wo anders suchen können als in dem Gefühl, das in uns allen lebt, uns allen mehr oder minder zum Bewußtsein kommt und uns sagt, daß die Zukunft Probleme in sich berge, die ungelöst geblieben, Verheißungen, die nicht erfüllt worden sind und deren Inhalt zu entziffern den durchlebten Epochen nicht gegeben war. Tritt auch das junge Jahr mit einer scheinbaren Monotonie vor uns auf, wiederholt es sich auch in gewissen geistigen und physischen Ereignissen, in der Folge

von Tagen, Festen und Jahreszeiten, von Arbeiten und Bestrebungen, die mit dem vorigen eine unverkennbare Ähnlichkeit haben, so sind es doch stets andere nicht vorhergesehene und nicht vorherzubestimmende Resultate, die in denselben Tagen keimen und reifen und, wenn auch denselben, doch von neuen Entwickelungsphasen der Menschheit bedingten Bestrebungen folgen.

Auch in der Kunst führt die periodische Wiederkehr ähnlicher Aufgaben und Leistungen zu vollständig verschiedenen Wirkungen. Denn im Vorwärtseilen der Zeit ändert sich die Anschauung, gleichsam die Perspektive der Dinge, ähnlich wie sich dem Auge der Vorüberschiffenden die am Flußgestade gelegenen Häuser unter verschiedenen Gesichtspunkten darstellen, je nachdem sich jene ihnen nähern, ihnen gegenüber sich befinden oder auch von ihnen sich entfernen. Die traditionellen Scheidungen, welche der Mensch zur Berechnung und Messung der gleichmäßig hinströmenden Zeit erfindet, sind den Linien gleich, durch welche er die Theile unseres Globus von einander trennt und hiedurch unterscheidet. Und wie diese Theile in dem in fremden Landen Reisenden eine Spannung auf neue Landschaften und unbekannte Sitten erregen, so fühlen auch wir uns erwartungsvoll gespannt auf das, was sich begeben wird, wenn wir mit dem Jahresschluß in den Beginn einer neuen Zeitperiode eintreten.

„Welche neue Perspektiven werden sich jetzt dem spähenden Blick erschließen? welche Monumente uns neue Formen des Schönen offenbaren?“ — werden vor allem diejenigen fragen, welche sich insbesondere für die Kunst interessiren. Sie möchten vor allem wissen, mit welchen bis jetzt unbekannten Werken die anbrechende Ära die Kunst bereichern wird? Ihnen könnte man heute zurufen:

„Seht Ihr dort den schimmernden Punkt, dort, fern am Horizont? — Es ist der gigantische Umriß eines majestätisch großartigen Baues, wie wir noch keinen im ganzen Lauf unseres Weges erblickt haben — eines Baues, der Euch vielleicht befrembet, dessen Stil Euch möglicher Weise zu erhaben, dessen Plan zu riesig, dessen Ornamentik in ihrer Fülle zu reich erscheinen wird, — und

doch werdet Ihr bekennen müssen, daß er in unserer Kunst das großartigste aller bestehenden Monumente ist."

Dieses Wort möchten wir auch jenen zurufen, welche gespannt und neugierig etwas über den von **Wagner** unternommenen kolossalen Kunstbau, von dem wir bis jetzt nur das hohe Gerüste in der Ferne zu erblicken vermögen, zu erfahren wünschen. Jene imaginären Grenzen, durch welche der Mensch das Zeitmeer theilt, ein Datum wie das heutige, werden wir noch öfter zu überschreiten und zu überleben haben, bis wir das unter den Händen seines Genius emporwachsende Gebäude mit seinem vierfachen Portikus in seiner ganzen Größe vor uns sich erheben sehen werden, das Werk, welches er den „**Ring des Nibelungen**" nennt.[1]

Eine der vier Säulenhallen steht heute bereits vollendet da: „**Das Rheingold**" ist fertig und entfaltet unter dem klaren blauen Himmel Deutschlands seine imposanten Linien.

„Und was enthält dieses Werk, von dem man sich so Außerordentliches verspricht?" werden alle fragen, die es nur durch den Schleier der dasselbe umgebenden Dämmerung gewahren.

Wir antworten ihnen: Fragt nach den Gemälden, nach den Statuen und Gruppen jenes Domes, von dessen Portalen jedes unseren Blicken ein aus Stein gemeißeltes Epos zeigt! Fragt nach allen den Hieroglyphen, den verschiedenen Symbolen und seltenen Festreigen, die jener ägyptische Obelisk bewahrt! — Im „Rheingold" eröffnet uns die Scene einen Blick auf die Tiefe des Flusses. Auf seinem Grunde sehen wir zauberische Nixen, zauberischer und verlockender in ihren sich entfaltenden Reizen als alle die Undinen, welche **Heine** durch den flüssigen Krystall der grünen Wogen

1) Bekanntlich ist dieses der Titel der Tetralogie, an deren Komposition **Wagner** gegenwärtig arbeitet und in welcher die hervortretendsten Mythen der „Edda" dramatisirt sind. Die vier zusammenhängenden Dramen heißen: „**Rheingold**", „**Die Walküre**", „**Der junge Siegfried**" und „**Siegfried's Tod.**" — Die letztgenannte Dichtung beendete **Wagner** bereits im Jahre 1849 und übergab das Ganze im Frühjahr 1853 — jedoch nur für seine Freunde und Bekannten — dem Druck. Im Herbst 1853 begann er die Komposition des „Rheingold", und beendete sie im Frühjahr 1854. „Die Walküre" ist gegenwärtig bis zur Hälfte vorgeschritten.

versteckt hinter dem ungeweihten Blicken sie verbergenden Schilfe belauschte. Eitel und boshaft, zänkisch und muthwillig verscherzen diese Thörinnen einen Schatz, dessen sich der häßliche gehässige Geiz, der ehrsüchtige Egoismus bemächtigt, indem er der Seele das Leben, dem Leben die Seele abschwört: die Liebe.

Ewiger Mythus! Ewige Genesis aller Übel! Unheilvoller Anfang aller menschlichen Tragödien! —

Nach den neckischen, lieblichen Geistern des Stromes treten die Titanen der nordischen Mythologie auf. Wir erblicken den trauernd hehren Wodan, ein thronendes Opfer, gezwungen zu herrschen und nur nach Liebe sich sehnend — wir sehen Frigga, das Weib, den Inbegriff von Tugend für jene, welche die Drangsale des Hasses den Irrthümern der Liebe vorziehen und lieber den Grausamkeiten des Neides, den Zerstörungen der Zwietracht als dem verschwenderischen Hang des Herzens sich hingeben, — und vor uns trittst Du, Freya! Zauberin, berauschende Jugend, Bewußtsein des Lebens, thatenselige Affirmation der Unsterblichkeit, vollkommenste Blüthe des Daseins! Ohne Dich ist Walhalla nicht würdig der Götter! — Zwischen all' diesen Gestalten, gleich dem auf Beute lauernden Feind, gleich der Flamme, die züngelnd den Stoff streift, den sie verzehren will, kreist Loki.

„Und welche Empfindungen flößen uns die Handelnden ein?“ wird man fragen.

Niemand kann, trotzdem Gedicht und Partitur uns vorliegen, diese Frage zur Zeit richtig beantworten; denn noch niemand hat den Bau in den Strahlen der hellen Mittagssonne gesehen, in welchen die feine Gestalten und Schatten, seine riesigen Konturen umwebende Filigranarbeit sichtbar werden wird. Niemand kann es beschreiben, weil die anderen Theile des Baues noch nicht bekannt sind und noch niemand zum Überblick ihrer gegenseitigen Verhältnisse und Beziehungen gelangen kann.

Eines aber dürfte heute schon zu versichern sein: daß der Meister dieses Werkes einen Plan entworfen, wie noch kein anderer vor ihm ihn je zu denken gewagt hat, daß gleich Michel Angelo, welcher das vollendetste Werk römischer Kunst in die

Lüfte versetzte, indem er die Kuppel des antiken Pantheon in enormer Höhe über der Erde schweben ließ, Wagner die vorgefundene Oper so erhob, daß ihr uns bis jetzt vollkommen erscheinendes Gebäude dem seinigen nur als Giebeldach dienen kann. Wenn die antike und moderne Tragödie mehrmals eine ähnliche Form in ähnlichen Dimensionen — die Trilogie — anwandte, so geschah es nie in Werken, welche zweien in ihrer Entfaltung gleich weit gediehenen und gleich hoch stehenden Künsten — der Poesie und Musik — ihren Glanz verdanken. Denn obschon die letztere an den dramatischen Werken der Griechen ihren Antheil gehabt hat, so konnte derselbe sicherlich nicht die Gleichberechtigung beanspruchen, zu welcher ihn der Musiker unserer Tage zu erheben im Stande ist.

Es wird nicht an Tadlern und Vergangenheitsanbetern, an Kritikern und Krittlern fehlen, welche Feuer schreien und behaupten werden, daß Wagner, indem er die an und für sich schon monumentale Oper vervierfachte, sie entstellt, ihren Charakter durch alle möglichen Änderungen, die er sie erleiden ließ, unkenntlich gemacht habe.

Wir verweisen diese alle an Michel Angelo's Manen. Von ihnen mögen sie Rechenschaft über das Wagnis verlangen, durch welches das heidnische Kunstwerk in einen Altarhimmel für den einigen Gott verwandelt worden ist. Ist — fragen wir — der Stil des römischen Tempels und jener der christlichen Kirche derselbe geblieben? Und welcher Römer, der plötzlich aus einem der herrlichen die Via Metella zierenden Gräber zum Leben wiedererstünde, würde die seinem Blick so vertraute Kuppel auf den von Buonarrotti entworfenen Mauern wieder erkennen?

Auch die Oper, wie wir sie gewohnt sind, wird in Wagner's Plan umgestaltet erscheinen: wird sie dadurch an Schönheit und Wirkung verlieren oder gewinnen? That is the question! — Wäre in den Tagen Hadrian's, dessen schöne Säulen dieses Meisterwerk heute noch zieren, einem sybaritischen römischen Kunstkenner von Prophetenmunde die Beschreibung des Gebäudes gemacht worden, welches nach Jahrtausenden wie ein Riese neben dem Zwerg

sich ganz in der Nähe desselben Pantheon erheben sollte, welches er als das Ende aller Kunst betrachtet hatte: würde er nicht die Achseln gezuckt haben? Und — könnten wir ihm das verargen, da zum vollen Verständnis eines Kunstwerkes keine Beschreibung genügt?

So werden auch wir im voraus kein Urtheil über die Wirkung aussprechen, welche eines Tages dieses Wunder von Kühnheit, diese mächtig angelegte architektonische Gruppe hervorbringen wird. Wir hegen die innige Überzeugung, daß die Anstrengungen des Genius, wenn er alle seine Kräfte zur Erstrebung eines Zieles zusammenfaßt, niemals vergeblich sind und daß, selbst wenn er das gesuchte Geheimnis auf Umwegen verfolgt, es nie an Schätzen fehlen wird, die unter seinem Geiste emporwachsen.

Wäre die tausendfache Bereicherung an geistigen und materiellen Interessen, welche sich für uns an Amerika knüpfen, wäre das bewältigende Umfassen des ganzen Erdenrundes uns zu theil geworden ohne die Überzeugung des Columbus, daß sein Weg ihn an Indiens Küsten führen müsse?

„Steu're, muthiger Segler! Es mag der Witz dich verhöhnen,
Und der Schiffer am Steu'r senken die lässige Hand.
Immer, immer nach West! Dort muß die Küste sich zeigen:
Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.
Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer!
Wär' sie noch nicht, sie stieg' jetzt aus den Fluthen empor.
Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die and're gewiß."

(Schiller.)

Personenverzeichnis.